Hans-Georg Gadamer

ADEVĂR şi METODĂ

Teora

Internet: www.teora.ro

Hans-Georg Gadamer

ADEVĂR şi METODĂ

Traducere de
Gabriel Cercel şi Larisa Dumitru
Gabriel Kohn
Călin Petcana

Titlul original: **Wahrheit und Methode, Band 1 und Band 2**

Copyright © 2001 Teora

Toate drepturile asupra versiunii în limba română aparțin Editurii **Teora**. Reproducerea integrală sau parțială a textului sau a ilustrațiilor din această carte este posibilă numai cu acordul prealabil scris al Editurii **Teora**.

Copyright © 1960/1990 J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen

Teora
Calea Moșilor nr. 211, sector 2, București
fax: 01 210.38.28
e-mail: teora@teora.kappa.ro

Teora – Cartea prin poștă
CP 79-30, cod 72450 București, România
tel: 01 252.14.31
e-mail: cpp@teora.kappa.ro

Coperta: Gheorghe Popescu
Tehnoredactare: Techno Media
Director Editorial: Diana Rotaru

Președinte: Teodor Răducanu

NOT 4853 UMA ADEVAR SI METODA, GADAMER
ISBN 973-601-684-6

Printed in Romania

Cuprins

VOLUMUL 1

Introducere 12

Partea întâi
Degajarea întrebării privitoare la adevăr prin intermediul experienței artei

I. Transcenderea dimensiunii estetice 15

1. Importanța tradiției umaniste pentru științele spiritului 15
   a) Problema metodei 15
   b) Concepte umaniste directoare 19
2. Subiectivarea esteticii prin intermediul criticii kantiene 43
   a) Teoria kantiană a gustului și a geniului 43
   b) Estetica geniului și conceptul de trăire 53
   c) Limita artei trăirii. Reabilitarea alegoriei 63
3. Recuperarea întrebării privind adevărul artei 71
   a) Caracterul problematic al formației estetice 71
   b) Critica abstracțiunii conștiinței estetice 76

II. Ontologia operei de artă și semnificația ei hermeneutică 86

1. Jocul ca fir călăuzitor al explicitării hermeneutice 86
   a) Conceptul jocului 86
   b) Metamorfozarea în plăsmuire și medierea totală 92
   c) Temporalitatea esteticului 100
   d) Exemplul tragicului 106
2. Consecințe estetice și hermeneutice 110
   a) Valența de a fi a tabloului 110
   b) Temeiul ontologic al ocazionalului și al decorativului 117
   c) Poziția de frontieră a literaturii 129
   d) Reconstruirea și integrarea ca sarcini hermeneutice 132

Partea a doua
Lărgirea întrebării privitoare la adevăr asupra comprehensiunii în ştiinţele spiritului

I. Preliminarii istorice 136

1. Caracterul problematic al hermeneuticii romantice şi al aplicării acesteia asupra istoriei 136
   a) Metamorfoza esenţială a hermeneuticii între iluminism şi romantism 136
   b) Aderarea şcolii istorice la hermeneutica romantică 154
2. Eşuarea lui Dilthey în aporiile istorismului 169
   a) De la problema epistemologică a istoriei către fundamentul hermeneutic al ştiinţelor spiritului 169
   b) Conflictul latent dintre ştiinţă şi filozofia vieţii în analiza lui Dilthey a conştiinţei istorice 178
3. Depăşirea interogaţiei epistemologice prin cercetarea fenomenologică 186
   a) Conceptul de viaţă la Husserl şi baronul Yorck 186
   b) Proiectul lui Heidegger al unei fenomenologii hermeneutice 195

II. Principiile unei teorii a experienţei hermeneutice 204

1. Ridicarea istoricităţii comprehensiunii la rangul de principiu hermeneutic 204
   a) Cercul hermeneutic şi problema prejudecăţilor 204
   b) Prejudecăţile în calitate de condiţii ale comprehensiunii 212
   c) Semnificaţia hermeneutică a distanţei istorice 222
   d) Principiul istoriei efectelor 229
2. Recuperarea problemei hermeneutice fundamentale 234
   a) Problema hermeneutică a aplicării 234
   b) Actualitatea hermeneutică a lui Aristotel 237
   c) Semnificaţia exemplară a hermeneuticii juridice 247
3. Analiza conştiinţei eficacităţii istorice 259
   a) Limita filozofiei reflexive 259
   b) Conceptul experienţei şi esenţa experienţei hermeneutice 262
   c) Preeminenţa hermeneutică a întrebării 274

Partea a treia
Reorientarea ontologică a hermeneuticii călăuzită de limbă

1. Limba ca mediu al experienţei hermeneutice 287
   a) Lingualitatea ca determinaţie a obiectului hermeneutic 291
   b) Lingualitatea ca determinaţie a efectuării hermeneutice 296

2. Formularea conceptului de „limbă" în istoria gândirii occidentale 303
a) Limbă şi logos ... 303
b) Limbă şi verbum ... 312
c) Limba şi formarea conceptelor ... 319
3. Limba ca orizont al unei ontologii hermeneutice ... 327
a) Limba ca experienţă mundană ... 327
b) Centrul limbii şi structura sa speculativă ... 340
c) Aspectul universal al hermeneuticii ... 353

Trimiteri bibliografice ... 366

VOLUMUL 2

Notă asupra traducerii ... 368

Partea întâi
Introducere

1. Între fenomenologie şi dialectică
O încercare de autocritică (1985) 373

Partea a doua
Vorstufen

2. Problema istoriei în filozofia germană mai recentă (1943) 388
3. Adevărul în ştiinţele spiritului (1953) ... 395
4. Ce este adevărul? (1957) ... 400
5. Despre cercul înţelegerii (1959) ... 409
6. Natura lucrului şi limba lucrurilor (1960) ... 415
7. Istoria conceptelor ca filozofie (1970) 423
8. Hermeneutică clasică şi hermeneutică filozofică (1968) 433

Partea a treia
Completări

9. Despre problematica autoînţelegerii
O contribuţie hermeneutică la problema 'demitologizării' (1961) ... 451
10. Continuitatea istoriei şi clipa existenţei (1965) ... 460

11. Omul şi limba (1966) .....
12. Despre planificarea viitorului (1965) .....
13. Semantică şi hermeneutică (1968) .....
14. Limbă şi înţelegere (1970) .....
15. În ce măsură limba prescrie gândirea? (1970) .....
16. Inaptitudinea pentru dialog (1972)

Partea a patra
Dezvoltări

17. Universalitatea problemei hermeneutice (1966)
18. Retorică, hermeneutică şi critică a ideologiilor
Dezbateri metacritice despre *Adevăr şi metodă* (1967) .....
19. Replică la Hermeneutică şi critică a ideologiilor (1971)
20. Retorică şi hermeneutică (1976) .....
21. Logică sau retorică?
Din nou despre istoria timpurie a hermeneuticii (1976) .....
22. Hermeneutica în calitate de sarcină teoretică şi practică (1978)
23. Probleme ale raţiunii practice (1980) .....
24. Text şi interpretare (1983) .....
25. Destrucţie şi deconstrucţie (1985)

Partea a cincea
Anexe

26. Excursuri I-VI (1960)
27. Hermeneutică şi istorism (1965) .....
28. Hermeneutica (1969)
29. Prefaţă la Ediţia a II-a (1965) .....
30. Postfaţă la Ediţia a III-a (1972) .....
31. Autoprezentare
Hans-Georg Gadamer .....

Trimiteri bibliografice .....
Index .....

ADEVĂR ȘI METODĂ – Volumul 1

Hans-Georg Gadamer

Traducere de Gabriel Kohn și Călin Petcana

Solang du Selbstgeworfenes fängst, ist alles
Geschicklichkeit und läßlicher Gewinn –;
erst wenn du plötzlich Fänger wirst des Balles,
den eine ewige Mitspielerin
dir zuwarf, deiner Mitte, in genau
gekonntem Schwung, in einem jener Bögen
aus Gottes großem Brückenbaum:
erst dann ist Fangen-können ein Vermögen, –
Nicht deines, einer Welt.

E totul dibăcie şi câştig uşor
cât prinzi ce-i azvârlit de mâna ta –;
abia când dintr-o dată devii al mingii prinzător
pe care ţi-o azvârlea
o veşnică tovarăşă de joc, cu iscusită avântare,
ţintind mijlocul tău, într-una din acele bolte
din podirea de Dumnezeu durată, mare:
abia atunci e o înzestrare putinţa de a prinde, –
Nu a ta, a unei lumi.

R. M. Rilke

Cuvânt înainte

Textul ultimei ediții a fost revăzut în vederea editării operelor complete. Cu excepția unor ușoare retușări indicate ca atare, textul este neschimbat. Numerotarea paginilor din ultima ediție a fost redată în paranteze dreptunghiulare. Excursul din prima ediție (pp. 466-476) este reunit cu anexa ediției ulterioare „Hermeneutik und Historismus" (ed. a II-a, pp. 477-512), cu prefața la ediția a II-a și cu postfața la ediția a III-a în anexa la volumul II.

Notele au fost înmulțite și extinse considerabil. Acestea sunt menite să indice în special progresul înregistrat de cercetările în domeniu – ale noastre, cât și ale altora – în măsura în care am considerat că acest lucru este util. Toate completările, precum și toate adăugirile suferite de note sunt indicate prin paranteze dreptunghiulare. Volumul II al „Gesammelte Werke" la care se face adesea trimitere este gândit ca o continuare, o lărgire și o delimitare.

HGG

Introducere

Cercetările ce urmează sunt legate de problema hermeneutică. Fenomenul înțelegerii și cel al interpretării corecte a ceea ce este înțeles nu reprezintă doar o problemă specială a metodologiei științelor spiritului. A existat din vechime o hermeneutică teologică și una juridică ce nu țineau prin caracterul lor într-atât de teoria științei, ci corespundeau mai curând comportamentului practic al judecătorului sau preotului cu formație științifică și serveau acestuia drept comportament. Problema hermeneuticii tinde astfel de la originile sale istorice să pătrundă dincolo de hotarele impuse de conceptul de metodă al științei moderne. Înțelegerea și interpretarea textelor nu este doar o îndeletnicire a științei, ci ține în mod evident de experiența mundană a omului în întregul ei. Fenomenul hermeneutic nu este la origini o problemă de metodă. Aici nu este vorba despre o metodă a înțelegerii prin care textele sunt supuse unei cunoașteri științifice asemenea tuturor celorlalte obiecte ale experienței. În cazul său nu este vorba nicidecum în primul rând despre clădirea unei cunoașteri asigurate ce satisface idealul de metodă al științei și, totuși, este vorba și aici despre cunoaștere și despre adevăr. În înțelegerea tradiției nu sunt înțelese doar texte, ci se dobândesc cunoștințe și se descoperă adevăruri. Ce fel de cunoaștere este aceasta și ce fel de adevăr este acesta?

Având în vedere dominația științei epocii moderne în cadrul clarificării și justificării filozofice a conceptului cunoașterii și a celui de adevăr, această întrebare pare să fie lipsită de o legitimitate adevărată. Și totuși ea nu poate fi evitată nici în interiorul științelor. Fenomenul înțelegerii străbate nu doar toate raporturile mundane ale omului. El are o valabilitate de sine stătătoare și în cadrul științei și se opune încercării de a fi transformată într-o metodă a științei. Cercetările ce urmează pornesc de la această rezistență ce se afirmă în interiorul științei moderne împotriva pretenției universale a metodicii științifice. Ele își propun investigarea experienței adevărului ce depășește domeniul de control al metodicii științifice peste tot acolo unde această experiență poate fi întâlnită și examinarea legitimității proprii acesteia. Științele spiritului se alătură astfel modurilor experienței ce se plasează în afara științei: experienței filozofiei, experienței artei și experienței istoriei înseși. Toate acestea sunt moduri ale experienței în care se vestește un adevăr ce nu poate fi verificat cu mijloacele metodice ale științei.

Filozofia zilelor noastre are o conștiință foarte pronunțată a acestui lucru. Însă este o cu totul altă întrebare, până unde poate fi legitimată filozofic pretenția de adevăr a unor astfel de moduri de cunoaștere situate în afara științei. Actualitatea fenomenului hermeneutic se întemeiază în ochii mei pe faptul că doar adâncirea în fenomenul înțelegerii poate aduce cu sine o astfel de legitimare. Această convingere mi-a fost întărită nu în ultimul rând de greutatea istoriei filozofiei pentru travaliul filozofic al prezentului. Înțelegerea ne întâmpină în raport cu tradiția istorică a filozofiei ca o experiență superioară prin care vedem cu ușurință dincolo de aparența metodei istorice ce învăluie cercetarea din domeniul istoriei filozofiei. Ține de experiența elementară a filozofării faptul că atunci când încercăm să-i înțelegem pe clasicii gândirii filozofice aceștia afirmă o pretenție de adevăr pe care conștiința contemporană nu o poate nici respinge și nici supralicita. Vanitatea naivă a prezentului se poate revolta împotriva faptului că conștiința filozofică își mărturisește propria inferioritate în raport cu înțelegerea filozofică a unui Platon, Aristotel, a unui Leibniz, Kant sau Hegel. S-ar putea vedea o slăbiciune a filozofării contemporane în faptul că aceasta se apleacă asupra interpretării și prelucrării tradiției sale clasice, mărturisindu-și propria slăbiciune. Cu siguranță, însă, că a evita o

asemenea punere la încercare şi a prefera să facem pe nebunii pe cont propriu constituie o slăbiciune şi mai mare a gândirii filozofice. Trebuie să recunoaştem că în înţelegerea textelor acestor mari gânditori este cunoscut un adevăr ce nu ar putea fi atins pe alte căi, chiar dacă acest lucru contrazice criteriul cercetării şi progresului cu care ştiinţa se măsoară pe sine însăşi.

Acest lucru este valabil în mod similar şi pentru experienţa artei. Aici investigarea ştiinţifică practicată de aşa-numita teorie a artei este conştientă de la bun început de faptul că este incapabilă să înlocuiască sau să supraliciteze experienţa artei. Faptul că o operă de artă ne face să aflăm un adevăr ce nu ne este accesibil pe nici o altă cale constituie acea semnificaţie filozofică a artei ce se afirmă în pofida oricărui raţionament. Experienţa artei este astfel, pe lângă cea a filozofiei, avertismentul cel mai serios adresat conştiinţei ştiinţifice de a-şi mărturisi propriile limite.

Cercetările următoare pornesc de aceea de la o critică a conştiinţei estetice menită să apere experienţa de adevăr ce ne revine prin opera de artă împotriva teoriei estetice care se lasă îngustată de conceptul de adevăr al ştiinţei. Cu toate acestea ele nu se opresc la o justificare a adevărului artei, ci încearcă mai curând să dezvolte pornind de aici un concept al cunoaşterii şi adevărului ce corespunde totalităţii experienţei noastre hermeneutice. Dacă în cadrul experienţei artei avem de a face cu adevăruri ce depăşesc în mod principial domeniul cunoaşterii metodice, acest lucru este valabil în mod similar pentru totalitatea ştiinţelor spiritului, în care tradiţia noastră istorică devine şi ea, în toate formele ei, *obiect* al cercetării, dar în acelaşi timp *prinde glas* ea însăşi *în adevărul ei.* Experienţa tradiţiei istorice se întinde dincolo de acea parte a ei ce poate fi investigată. Ea nu este adevărată sau neadevărată doar în sensul asupra căruia hotărăşte critica istorică – ea mijloceşte permanent un adevăr ce pretinde o *participare.*

Aşadar, pornind de la experienţa artei şi tradiţia istorică, aceste studii de hermeneutică încearcă să facă vizibil fenomenul hermeneutic în anvergura sa deplină. Este vorba despre recunoaşterea în acesta a unei experimentări a adevărului ce nu trebuie doar legitimată filozofic, ci care este ea însăşi un mod al filozofării. Prin urmare, hermeneutica elaborată aici nu este bunăoară o metodologie a ştiinţelor spiritului, ci încercarea unei înţelegeri asupra a ceea ce ştiinţele spiritului sunt în realitate dincolo de conştiinţa lor de sine metodică şi a acelui lucru care le uneşte cu totalitatea experienţei noastre mundane. Reflecţiile noastre asupra înţelegerii nu îşi propun o tehnologie a înţelegerii, aşa cum îşi dorea să fie hermeneutica filologică şi teologică tradiţională. O asemenea tehnologie ar nesocoti faptul că, având în vedere adevărul a ceea ce ne interpelează venind dinspre tradiţie, superioritatea pretinsă de formalismul priceperii ingenioase este una falsă. Demonstrarea în continuare a rolului major al *survenirii* în cadrul oricărei *comprehensiuni,* precum şi a faptului că tradiţiile în care ne situăm nu sunt anihilate decât în mică măsură de către conştiinţa istorică modernă, nu înseamnă formularea unor prescripţii cărora ar trebui să li se conformeze ştiinţele sau practica vieţii, ci reprezintă o încercare de a îndrepta o gândire greşită privitoare la ceea ce acestea sunt.

Cu aceasta, cercetările următoare consideră că servesc unei idei ce este ameninţată să fie umbrită în vremurile noastre inundate de schimbări rapide. Una dintre legile vieţii noastre spirituale este aceea că ceea ce se schimbă se impune într-o măsură mult mai mare atenţiei decât ceea ce rămâne cum a fost din vechime. Perspectivele ce se deschid dinspre experienţa schimbării istorice sunt de aceea întotdeauna ameninţate de pericolul de a fi distorsionări, deoarece ele uită de starea de ascundere a ceea ce persistă. Trăim după cum mi se pare într-o hiperexcitare continuă a conştiinţei noastre istorice. Invocarea ordinii

eterne a naturii şi apelul la caracterul natural al omului în vederea legitimării dreptului natural constituie o consecinţă a acestei hiperexcitări şi, după cum aş dori să arăt, o nechibzuinţă serioasă. Tradiţia istorică şi ordinea naturală formează unitatea lumii în care trăim ca oameni. Înţ dincolo de aceasta, modul în care ne experimentăm unii pe alţii, modul în care experimentăm tradiţiile istorice, datele naturale ale existenţei şi lumii noastre formează un univers cu adevărat hermeneutic în care nu suntem închişi de parcă am fi prinşi între bariere de netrecut, ci către care suntem deschişi.

Readucerea în memorie a ceea ce este adevărul în ştiinţele spiritului nu are voie să se reflecte pe sine în afara tradiţiei de a cărei constrângere şi-a dat seama. De aceea, ea trebuie să formuleze drept exigenţă a modului ei de lucru dobândirea celei mai mari autotransparenţe posibile. Preocupată de o înţelegere a universului înţelegerii mai bună decât cea care apare drept posibilă potrivit conceptului de cunoaştere al ştiinţei moderne, ea trebuie să caute de asemenea o relaţie nouă cu conceptele pe care le foloseşte ea însăşi. Va trebui să fie conştientă de faptul că propria sa înţelegere şi interpretare nu este un edificiu clădit din principii, ci dezvoltarea unei surveniri provenite de departe. De aceea ea nu va avea voie să apeleze la conceptele pe care le foloseşte fără a le examina, ci va trebui să preia ceea ce i s-a transmis din conţinutul de semnificaţie originar al conceptelor sale.

Eforful filozofic al epocii noastre se distinge de tradiţia clasică a filozofiei prin faptul că nu reprezintă o continuare nemijlocită şi neîntreruptă a acesteia din urmă. În ciuda oricărei legături cu proveniența sa istorică, filozofia este azi pe deplin conştientă de distanţa sa istorică în raport cu modelele ei clasice. Acest lucru se reliefează înainte de toate în relaţia ei schimbată cu conceptul. Oricât ar fi fost de pline de consecinţe şi de profunde prefacerile gândirii filozofice occidentale petrecute odată cu latinizarea conceptelor greceşti şi integrarea terminologiei latine în limbile moderne, naşterea conştiinţei istorice în ultimele secole semnifică o cenzură mult mai adâncă. De atunci continuitatea tradiţiei occidentale a gândirii mai este eficace doar sincopat. S-a pierdut inocenţa naivă cu care conceptele erau supuse propriilor gânduri. Relaţia ştiinţei cu aceste concepte a dobândit de atunci o neobligativitate ciudată, fie că tratarea acestora este de felul unei receptări erudite, ca să nu spunem arhaizante, sau de cel al unei întrebuinţări tehnice care îşi ţine la îndemână conceptele asemenea unor unelte. În realitate nici unul din cazuri nu poate satisface experienţa hermeneutică. Conceptualitatea în mijlocul căreia se defăşoară filozofarea ne-a cucerit mai curând deja în acelaşi mod în care ne determină limba în care trăim. Astfel conştientizarea acestor tendenţiozităţi ţine de conştiinciozitatea gândirii. Există începând de atunci o conştiinţă nouă, critică ce trebuie să însoţească orice filozofare responsabilă şi care trebuie să aducă în faţa instanţei tradiţiei istorice, de care aparţinem cu toţii împreună, habitudinile de limbă şi de gândire ce se formează în cadrul comunicării individului cu contemporaneitatea.

Cercetările următoare se străduiesc să satisfacă această exigenţă printr-o legare strânsă a interogaţiei ce vizează istoria conceptelor de explicitarea obiectivă a temei acestora. Conştiinciozitatea descrierii fenomenologice pe care Husserl a transformat-o într-o îndatorire a noastră, vastitatea orizontului istoric în care Dilthey a plasat întreaga filozofare şi nu în cele din urmă impregnarea ambelor impulsuri prin intermediul îndemnului primit înainte cu decenii din partea lui Heidegger definesc criteriul sub care s-a plasat autorul şi a cărui obligativitate se doreşte a fi rămas neumbrită în ciuda imperfecţiunilor executării.

Partea întâi

Degajarea întrebării privitoare la adevăr prin intermediul experienței artei

I. Transcenderea dimensiunii estetice

1. Importanța tradiției umaniste pentru științele spiritului

a) Problema metodei

Reflecția de sine logică a științelor spiritului ce însoțește formarea lor propriu-zisă în secolul al XIX-lea este dominată în întregime de modelul științelor naturii. Acest lucru îl arată deja chiar și o privire aruncată asupra istoriei termenului de „Geisteswissenschaften" (*științe ale spiritului*), în măsura în care acesta își dobândește semnificația familiară nouă tuturor doar în forma sa de plural. Științele spiritului se definesc într-un mod atât de limpede pornind de la analogia cu științele naturii, încât ecoul idealist conținut în conceptul de spirit și cel de știință se estompează în fața acesteia. Termenul „științe ale spiritului" s-a încetățenit în primul rând datorită traducătorului *Logicii* lui John Stuart Mill. Mill încearcă să schițeze în opera sa posibilitățile de care ar dispune aplicarea logicii inductive asupra așa-numitelor *moral sciences*. Traducătorul folosește aici termenul de „Geisteswissenschaften"[1] Rezultă deja din contextul logicii milliene că nu este vorba nicidecum despre acreditarea unei logici a științelor spiritului, ci, dimpotrivă, despre demonstrarea faptului că metoda inductivă aflată la baza oricărei științe empirice ar fi singura valabilă și în acest domeniu. Mill se plasează astfel într-o tradiție engleză a cărei formulare pregnantă a fost dată de către Hume în introducerea sa la *Treatise*[2]. Științele morale ar fi și ele preocupate de identificarea similitudinilor, a regularităților și legităților ce determinau caracterul previzibil al fenomenelor și proceselor particulare, un obiectiv ce nu ar putea fi atins peste tot în același mod în cadrul științelor spiritului. Motivul acestui lucru ar rezida exclusiv în faptul că datele pornind de la care ar putea fi recunoscute similitudinile nu sunt procurabile peste tot în mod satisfăcător. Astfel, meteorologia ar proceda din punct de vedere metodic exact ca și fizica, cu deosebirea că datele acesteia ar fi mai lacunare, iar prognosticarea lor ar fi, de aceea, mai incertă. Același lucru ar fi valabil și în domeniul fenomenelor morale și sociale. Utilizarea metodei inductive ar fi liberă și acolo de orice presupoziții metafizice, rămânând în întregime independentă de modul de a gândi producerea fenomenelor supuse observației. Nu este vorba despre investigarea cauzelor anumitor efecte, ci despre constatarea unor regularități. Este astfel cu totul indiferent dacă credem sau nu în libertatea voinței – în ceea ce privește domeniul vieții sociale vom putea ajunge, în orice caz, la formularea unor previziuni. A deduce din anumite regularități concluzii cu privire la fenomene expectabile

---

1 J. St. Mill, *System der deduktiven und induktiven Logik*, în traducerea lui Schiel, 1863[3], 6. Buch «Von der Logik der Geisteswissenschaften oder moralischen Wissenschaften».

2 David Hume, *Treatise on Human Nature*, Introduction.

nu implică nici un fel de presupoziții asupra tipului de conexiune care face posibilă previziunea. Survenirea unor decizii libere – dacă există așa ceva – nu fracturează derularea regulată, ci aparține ea însăși generalității și regularității care este obținută prin inducție. Ceea ce este elaborat aici este idealul unei științe a naturii despre societate, însoțită ulterior în anumite domenii de o cercetare încununată de succes. Să ne gândim, de exemplu, la psihologia maselor.

Însă problema propriu-zisă cu care științele spiritului confruntă gândirea este aceea că esența științelor spiritului este surprinsă în mod incorect apelând la criteriile unei cunoașteri progresive a legităților. Experiența universului social-istoric nu poate fi ridicată la rangul de știință cu ajutorul procedeului inductiv al științelor naturii. Orice s-ar înțelege aici prin știință și chiar dacă orice cunoaștere de tip istoric include aplicarea experienței generale asupra unui obiect de cercetare particular, cunoașterea istorică nu năzuiește cu toate acestea la sesizarea fenomenului concret în calitate de caz al unei legități generale. Particularul nu servește, pur și simplu, confirmării unei legități pornind de la care ar deveni posibilă, printr-o inversare practică, formularea unor previziuni. Idealul acesteia este mai curând înțelegerea fenomenului însuși în unicitatea și istoricitatea concretizării sale. Oricât ar fi de eficientă aici o experiență generală, scopul nu este cel de a confirma și a lărgi aceste experiențe generale pentru a ajunge astfel la cunoașterea unei legi – spre exemplu a modului în care evoluează oamenii, popoarele sau statele –, ci de a înțelege cum a evoluat acest om, acest popor, acest stat anume; într-un sens mai general: cum de s-a ajuns ca lucrurile să stea așa cum stau.

Ce fel de cunoaștere este aceasta care înțelege că ceva este într-un anumit fel deoarece este capabilă să înțeleagă că așa s-a întâmplat să fie. Ce se înțelege aici prin știință? Chiar dacă se admite că idealul acestei cunoașteri este fundamental diferit de tipul și intenția științelor naturii, vom fi totuși ispitiți să o caracterizăm doar privativ drept „știință inexactă". Chiar și cumpănirea pe cât de semnificativă, pe atât de justă a științelor naturii și a științelor spiritului formulată de către Hermann Helmholtz în faimosul său discurs din 1862 – oricât ar încerca să reliefeze însemnătatea umană superioară a acestora din urmă – afirmă o caracteristică logică negativă a acestora pornind de la idealul de metodă al științelor spiritului[3]. Helmholtz distingea două tipuri de inducție: cea logică și cea artistic-instictivă. Aceasta înseamnă însă că el nu distingea, în fond, modurile de a proceda de o parte și de cealaltă din punct de vedere logic, ci psihologic. Ambele se slujesc de raționamentul inductiv, însă procedura deductivă a științelor spiritului formează o inferență inconștientă. Exercitarea inducției proprii științelor spiritului este legată, prin urmare, de condiții psihologice speciale. Aceasta reclamă un fel de tact, iar acesta necesită capacități spirituale de un tip diferit, cum ar fi o memorie vastă și admiterea autorităților, în timp ce inferența conștientă de sine a științelor naturii se sprijină în întregime pe recursul la propria capacitate intelectuală. Chiar dacă recunoaștem că marele naturalist a rezistat tentației de a transforma o modalitate proprie de travaliu științific într-o normă cu valabilitate generală, acesta nu dispunea în mod evident de o altă posibilitate logică de a caracteriza procedeul propriu științelor spiritului, decât prin intermediul conceptului familiar din logica inducției a lui Mill. Exemplaritatea reală a mecanicii – și triumful acesteia în cadrul mecanicii celeste a lui Newton – pentru știința secolului al XVIII-lea era chiar și pentru Helmholtz încă atât de firească, încât întrebarea privitoare la premisele filozofice care au făcut posibilă apariția acestei noi științe în secolul al XVII-lea îi era cu

[3] H. Helmholtz, *Vorträge und Reden*, 4. Aufl. I. Bd., „Über das Verhältnis der Naturwissenschaften zur Gesamtheit der Wissenschaften", p. 167 sq.

totul străină. Cunoaștem azi rolul important pe care l-a jucat aici școala occamistă de la Paris[4]. Idealul metodic al științelor naturii nu necesita pentru Helmholtz nici o derivare istorică și nici o restricție epistemologică, motiv pentru care îi era imposibil să conceapă modul de lucru al științelor spiritului într-un mod diferit din punct de vedere logic.

Cu toate acestea, sarcina de a ridica la stadiul unei conștiințe de sine logice un tip de cercetare aflat în realitate în plină înflorire, cum era cel al „școlii istorice", era destul de urgentă. J. G. Droysen, autorul și descoperitorul istoriei elenismului, scria în 1843: „Nu există, de bună seamă, nici un teritoriu științific atât de departe de a fi legitimat, delimitat și compartimentat din punct de vedere teoretic precum istoria." Droysen reclama prezența unei figuri kantiene capabile să identifice într-un imperativ categoric al istoriei „izvorul viu din care se revarsă viața istorică a umanității". El își exprimă speranța că „un concept înțeles mai profund al istoriei va constitui centrul de gravitație în care oscilarea buimacă a științelor spiritului își va fi găsit stabilitatea și șansa unui progres ulterior"[5]

Modelul științelor naturii pe care îl evocă aici Droysen nu este, așadar, vizat din punctul de vedere al conținutului acestuia, în sensul unei adecvări la o teorie a științei, ci, dimpotrivă, se face trimitere la faptul că științele spiritului ar trebui să poată fi întemeiate în același fel sub forma unui grup de științe autonom. *Historik* (istoria ca știință) a lui Droysen reprezintă încercarea de a duce la îndeplinire această sarcină.

Dilthey, în cazul căruia influența metodei științelor naturii și a empirismului logicii lui Mill se face simțită mult mai puternic, reține, cu toate acestea, la rândul său moștenirea romantic-idealistă în conceptul spiritului. El se considerase mereu superior empirismului englez, deoarece trăia sub impresia vie a ceea ce caracteriza școala istorică în raport cu orice gândire modelată de științele naturii și dreptul natural. „Metoda empirică autentică poate lua locul empirismului dogmatic, plin de prejudecăți, doar venind din Germania. Mill este dogmatic datorită unui deficit de formație istorică" – iată o însemnare făcută de Dilthey pe marginea unui exemplar al *Logicii* lui Mill[6]. Într-adevăr, întregul travaliu epuizant de mai multe decenii pe care Dilthey l-a dedicat întemeierii științelor spiritului reprezintă o dispută continuă cu exigența logică cu care Mill confruntă științele spiritului în cadrul faimosului capitol de încheiere al lucrării sale.

Cu toate acestea, Dilthey s-a lăsat marcat în modul cel mai profund de modelul științelor naturii, chiar dacă el urmărea să legitimeze tocmai autonomia metodică a științelor spiritului. Vom recurge spre lămurire la două mărturii ce vor dirija în același timp observațiile ce vor urma. Dilthey subliniază în panegiricul dedicat lui Wilhelm Scherer că spiritul științelor naturii a fost cel care a condus metoda lui Scherer și încearcă să argumenteze situarea acestuia sub influența puternică a empirismului englez: „Fusese un om modern, iar lumea înaintașilor noștri nu mai era patria spiritului său și a inimii sale, ci obiectul său istoric"[7] Această formulare indică faptul că pentru Dilthey cunoașterea științifică implică un moment de disoluție a legăturii existențiale, obținerea unei distanțe față de propria istorie, singura capabilă să o transforme pe aceasta într-un obiect. Se poate admite că utilizarea pe care au dat-o Scherer și Dilthey metodei inductive și comparative a

---

4 Înainte de toate prin intermediul lucrării lui P. Duhem, *Etudes sur Léonard de Vinci*, 3 volume (1907 sq.), întregită între timp de către opera postumă cuprinsă în 10 volume, *Le système du monde. Histoire de doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, 1913 sq. [Vezi, însă, și Anneliese Maier, A. Koyré et alii].

5 J. G. Droysen, *Historik* (Neudruck 1925, hrsg. von E. Rothacker), p. 97.

6 W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Bd. V, p. LXXIV.

7 loc. cit., Bd. XI, p. 244.

fost una însoțită de un tact individual autentic și că un asemenea tact presupune o cultură spirituală ce demonstrează, în realitate, perpetuarea universului cultural clasic și a credinței individualiste a romantismului. Modelul științelor naturii rămâne cu toate acestea cel care dirijează percepția de sine științifică a acestora.

Acest lucru va deveni deosebit de limpede prin intermediul celei de-a doua mărturii în care Dilthey apelează la autonomia metodelor științelor spiritului și le fundează luând în considerație obiectul acestora[8]. Un asemenea recurs sună într-o primă instanță cât se poate de aristotelic și ar putea proba o desprindere reală de modelul naturalist. Și totuși Dilthey apelează în ceea ce privește această autonomie a metodelor științelor spiritului la vechiul principiu baconian „natura parendo vincitur"[9] – unul care constituie de-a dreptul o palmă la adresa moștenirii clasic-romantice pe care Dilthey dorește să o administreze. Va trebui, de aceea, să spunem că nici măcar Dilthey, a cărui superioritate față de neokantismul contemporan lui era conferită de formația istorică, nu depășește, în fond, în mod semnificativ în eforturile sale logice constatările modeste ale lui Helmholtz. Oricât de îndârjit ar fi apărat Dilthey autonomia epistemologică a științelor spiritului, ceea ce se înțelege prin metodă în cadrul științei moderne este peste tot unul și același lucru, dar care se reliefează exemplar în științele naturii. Nu există o metodă proprie a științelor spiritului. Ne vom putea însă întreba de bună seamă, împreună cu Helmholtz, cât de mult înseamnă aici metoda și dacă nu cumva celelalte circumstanțe ce determină științele spiritului sunt cu mult mai importante decât logica inductivă. Helmholtz face aluzie pe bună dreptate la acest lucru atunci când, pentru a aprecia just științele spiritului, evidențiază rolul memoriei și al autorității și vorbește despre tactul psihologic care ia aici locul inferenței conștiente. Pe ce anume se sprijină un asemenea tact? Cum poate fi el dobândit? Rezidă până la urmă caracterul științific al științelor spiritului mai mult în acesta decât în metodica lor?

Deoarece științele spiritului îndreptățesc această întrebare și se opun astfel inserării lor în ordinea constituită de către conceptul de știință al epocii moderne, acestea sunt și rămân o problemă a filozofiei înseși. Răspunsul pe care Helmholtz și secolul său l-au dat la această întrebare nu poate fi suficient. Aceștia îl urmează pe Kant, orientând conceptul științei și al cunoașterii în raport cu modelul științelor naturii și caută particularitatea distinctivă a științelor spiritului în elementul artistic (în sensibilitatea artistică, inducția artistică). Tabloul pe care Helmholtz îl oferă asupra travaliului științelor naturii este suficient de unilateral, spre exemplu atunci când descalifică „scânteierile iuți ale spiritului" (așadar, ceea ce se numește o idee spontană) recunoscând doar „fermitatea inferenței conștiente de sine". El recurge la mărturia lui John Stuart Mill, potrivit căruia științele inductive ar fi contribuit „mai mult în ultima vreme la progresul metodelor logice decât toți filozofii de meserie"[10]. Acestea constituie pentru el modelul absolut al metodei științifice.

Helmholtz știe că pentru cunoașterea istorică este determinantă un alt tip de experiență decât cea care servește cercetării legilor naturii. El caută, de aceea, să argumenteze motivul pentru care metoda inductivă este condiționată în mod diferit în cazul cunoașterii istorice, decât în cel al investigării naturii. Pentru aceasta el recurge la distincția dintre natură și libertate care se află la temelia filozofiei kantiene. Cunoașterea istorică ar fi atât de diferită deoarece în domeniul ei n-ar exista legi naturale, ci o subordonare voluntară față de legi practice, adică față de anumite porunci. Universul uman al libertății nu ar cunoaște lipsa excepțiilor, asemenea legilor naturii.

---

8 loc. cit., Bd. I, p. 4.

9 loc. cit., Bd. I, p. 20.

10 Helmholtz, loc. cit., p. 178.

Acest raționament este cu toate acestea puțin convingător. Întemeierea unei explorări inductive a universului uman al libertății pe distincția dintre natură și libertate nu corespunde nici intențiilor lui Kant și nu rezultă nici chiar din ideea unei logici inductive ca atare. În acest punct Mill s-a dovedit mai consecvent, excluzând metodic problema libertății. În afară de aceasta, inconsecvența cu care Helmholtz apelează la Kant pentru a aprecia în mod just științele spiritului nu este într-adevăr fructuoasă. Căci Helmholtz însuși consideră că empirismul științelor spiritului ar trebui judecat asemenea celui al meteorologiei, și anume ca renunțare și resemnare.

În realitate, însă, științele spiritului sunt extrem de departe de a se simți doar inferioare față de științele spiritului. Plasându-se în succesiunea spirituală a clasicismului german, ele dezvoltă mai curând o conștiință de sine orgolioasă potrivit căreia ele ar fi adevăratul mandatar al umanismului. Epoca clasicismului german nu a adus cu sine doar o înnoire a literaturii și criticii estetice, prin care a fost depășit idealul de gust învechit al barocului și al raționalismului iluminist, ea a conferit în același timp un conținut fundamental nou conceptului de umanitate (*Hummanität*), acestui ideal al rațiunii luminate. Herder a fost înainte de toate cel care a supralicitat perfecționismul iluminist prin noul ideal al unei „formări către umanitate", pregătind astfel terenul pe care au putut să se dezvolte în secolul al XIX-lea științele istorice ale spiritului[11] *Conceptul de Bildung*, care cunoaște o ascensiune către o valabilitate dominantă, a fost fără îndoială cea mai importantă idee a secolului al XVIII-lea și tocmai acest concept denumește elementul în care trăiesc științele spiritului ale secolului al XIX-lea, chiar dacă sunt incapabile să justifice acest lucru din punct de vedere epistemologic.

b) Concepte umaniste directoare

α) *Bildung*

Conceptul de *Bildung* ne face să simțim cu cea mai mare claritate cât de profundă este metamorfoza spirituală care ne face să fim în continuare contemporani secolului lui Goethe, în timp ce percepem chiar și epoca barocului drept un trecut istoric îndepărtat. Concepte și termeni esențiali cu care obișnuim să operăm sunt definite în acea perioadă, iar cel ce refuză să se lase purtat de limbă, fiind preocupat de obținerea unei conștiințe de sine istorice fundamentate, se vede obligat să înfrunte probleme de etimologie lexicală și conceptuală mereu noi. Vom putea încerca în cele ce urmează doar o conturare a marii sarcini cu care este confruntată aici cercetarea și care poate servi interogației filozofice care ne interesează. Concepte precum „arta", „istoria", „elementul creator" (*das Schöpferische*), „Weltanschauung" (*concepție asupra lumii*), „trăire" (*Erlebnis*), „geniu", „lume exterioară", „interioritate" (*Innerlichkeit*), „expresie" (*Ausdruck*), „stil", „simbol" (*Symbol*), atât de familiare nouă, ascund în sine un bogat material revelator din punct de vedere istoric[12]

Dacă ne vom îndrepta atenția asupra conceptului de *Bildung*, a cărui însemnătate pentru științele spiritului am subliniat-o deja, vom descoperi că ne aflăm într-o situație fericită. Există deja o lucrare[13] ce permite o privire cuprinzătoare asupra etimologiei

---

[11] [Vezi studiul meu, *Herder und die geschichtliche Welt* (*Kl. Schr.* III, pp. 101-117; Bd. 4 al *Ges. Werke*)].

[12] [Acest sarcină de clarificare a fost îndeplinită între timp pentru limbajul politico-social de către Dicționarul „conceptelor istorice fundamentale" editat de către Werner Conze și Reinhart Koselleck, iar pentru filozofie de către *Historisches Wörterbuch der Philosophie* al lui J. Ritter.].

[13] Vezi I. Schaarschmidt, *Der Bedeutungswandel der Worte Bilden und Bildung*, Diss. Königsberg, 1931.

termenului: originea sa în mistica medievală, perpetuarea sa în cadrul misticii barocului, spiritualizarea sa fundată religios prin intermediul „Messias"-ului lui Klopstock, ce domină o întreagă epocă, precum și, în cele din urmă, definirea fundamentală conferită de către Herder ca „ridicare formativă către umanitate" (*Emporbildung zur Humanität*). Religia formării (*Bildungsreligion*) a secolului al XIX-lea a păstrat în sine dimensiunea profundă a acestui cuvânt, iar accepțiunea noastră a lui *Bildung* se determină pornind de aici.

Prima constatare importantă pentru conținutul familiar nouă al lui „*Bildung*" este aceea că noțiunea mai veche a unei „formări naturale" (*natürliche Bildung*) care se referă la aspectul exterior (conformația membrelor, statura bine făcută) și, în general, la forma plăsmuită de către natură („formarea lanțurilor muntoase", bunăoară) a fost în întregime înlocuită de către noua accepțiune. *Bildung* este acum strâns legat de conceptul de cultură și denumește într-o primă fază modalitatea particular umană de a-și cultiva înclinațiile și capacitățile naturale. Această accepțiune herderiană se desăvârșește în intervalul dintre Kant și Hegel. Kant nu folosește încă termenul de „Bildung" într-un asemenea sens. El vorbește despre „cultura" unei aptitudini (sau a „dispoziției naturale") ce este ca atare un act de libertate al subiectului ce acționează. Astfel, el amintește printre îndatoririle față de noi înșine și pe aceea de nu ne lăsa talentele să ruginească, fără a folosi cuvântul „Bildung"[14] Hegel vorbește deja, dimpotrivă, despre o formare de sine (*Sichbilden*) și formare (*Bildung*) atunci când preia aceeași idee kantiană a îndatoririlor față de sine însuși[15], iar Wilhelm von Humboldt percepe deja cu adevărat, grație auzului fin care îl particularizează, o diferență semantică între cultură (*Kultur*) și formare *(Bildung*): „însă atunci când spunem în limba noastră *Bildung*, ne referim în același timp la ceva mai înalt și mai lăuntric, și anume la un mod de a gândi ce se revarsă armonios din cunoașterea și sentimentul întregii năzuințe spirituale și morale asupra simțirii și caracterului"[16] Prin *Bildung* se înțelege aici mai mult decât cultură, adică dezvoltarea unor aptitudini sau talente. Ascensiunea termenului de *Bildung* trezește mai curând vechea tradiție mistică, potrivit căreia omul poartă în sufletul său imaginea lui Dumnezeu, după chipul căruia a fost creat, și trebuie să îl clădească înlăuntrul său. Echivalentul latin al lui *Bildung* este „*formatio*", căruia îi corespund în alte limbi, în engleză de exemplu (la Shaftesbury) *form* și *formation*. Germana dispune la rândul ei de derivatele corespunzătoare ale conceptului de *forma*, de exemplu *Formierung* (*formare*) și *Formation* (*formațiune*), care l-au concurat vreme îndelungată pe *Bildung*. Începând cu aristotelismul renașterii *forma* este desprins întru totul de semnificația sa tehnică și interpretat în mod pur dinamic, natural. Cu toate acestea, victoria cuvântului „Bildung" asupra lui „Form" nu este întâmplătoare. Căci „Bildung" îl conține pe „Bild" (*imagine*). Conceptul de formă nu atinge această bilateralitate misterioasă prin care „Bild" cuprinde atât *Nachbild* (*reproducerea*), cât și *Vorbild* (*model, prototip*).

Întâlnim adesea un transfer al devenirii asupra existenței căruia îi corespunde faptul că „Bildung" (asemenea lui „formațiune", așa cum este folosit azi) desemnează mai curând rezultatul acestui proces de devenire decât procesul însuși. Transferul este aici cu atât mai evident, întrucât rezultatul formării (*Bildung*) nu este realizat printr-o vizare tehnică, ci decurge din procesul interior al formării și constituirii, rămânând de aceea prins într-o evoluție și o formare ulterioară continuă. Nu este întâmplător că *Bildung* este apropiat în această privință grecescului *physis*. Formarea (*Bildung*) cunoaște tot atât de puțin precum

14 I. Kant, *Metaphysik der Sitten, Metaphysische Anfangsgründe der Tugendlehre*, § 19.
G. W. F. Hegel, *Werke* 1832 sq., Bd. XVIII, „Philosophische Propädeutik, Erster Cursus", § 41 sq.

16 Wilhelm v. Humboldt, *Gesammelte Schriften*, Akademie-Ausgabe, Bd. VII, 1, p. 30.

natura țeluri situate în afara ei. (Vom păstra anumite rezerve privind termenul și problema unui „Bildungsziel" [„scop formativ"] potrivit statutului său de formare secundară. Formarea, cultura nu poate fi propriu-zis un scop, ea nu poate fi dorită ca atare, poate doar în cazul tematicii reflectate a pedagogului.) Conceptul de *Bildung* trece tocmai prin aceasta dincolo de simpla cultivare a unor înclinații date din care acesta derivă. Cultivarea unei aptitudini înseamnă dezvoltarea a ceva dat, astfel încât exercițiul și formarea acesteia constituie un simplu mijloc în slujba unui scop. Astfel materialul didactic conținut într-un manual școlar reprezintă un simplu mijloc și nu este el însuși un scop. Însușirea acestuia servește în exclusivitate capacității lingvistice. Dimpotrivă, deși presupune însușirea deplină a acelui lucru pe baza căruia și prin intermediul căruia se produce formarea – în acest sens, are loc o absorbție a tot ce este receptat – , elementul receptat în cadrul formării (*Bildung*) nu este asemenea unui mijloc care și-a pierdut funcția. Nimic nu a dispărut în formația dobândită (*erworbene Bildung*), ci totul este păstrat. *Bildung* este un concept istoric veritabil, iar înțelegerea (*Verständnis*) ce ține de științele spiritului este preocupată tocmai de acest caracter istoric al păstrării.

De aceea, chiar și o primă privire aruncată asupra istoriei lui „Bildung" ne conduce în proximitatea unor concepte istorice, așa cum au fost ele consacrate de către Hegel mai întâi în domeniul „Filozofiei prime". Într-adevăr, Hegel a fost cel care a elaborat în modul cel mai riguros ce anume este *Bildung*. El este cel pe care îl vom urma pentru început[17] Hegel a observat că filozofia „își are condiția existenței sale în formare", iar noi adăugăm: și odată cu ea și științele spiritului. Căci existența spiritului este legată în mod esențial de ideea formării.

Omul se caracterizează prin ruptura față de ceea ce este nemijlocit și față de ceea ce este natural care îi revine pe baza laturii spirituale, raționale a naturii sale. „Potrivit acestei laturi el nu este de la natură ceea ce ar trebui să fie" – și de aceea are nevoie de formare. Ceea ce Hegel numește natura formală a formării se întemeiază pe generalitatea acesteia. Pornind de la conceptul unei ridicări către generalitate, Hegel reușește să conceapă în mod unitar ceea ce epoca sa înțelegea prin *Bildung*. Ridicarea către generalitate nu se răstfrânge asupra formației teoretice și nu se referă nicidecum doar la o atitudine teoretică în opoziție cu una practică, ci acoperă determinarea esențială a raționalității umane în întregime. Natura generală a formării umane este aceea de a face din sine o ființă spirituală generală. Cel ce se abandonează particularului este neformat (*ungebildet*), cum ar fi cel care cade pradă, pierzând orice măsură, furiei sale oarbe. Hegel arată că în fond un asemenea om este lipsit de capacitatea de abstractizare (de a generaliza, de a forma noțiuni): el este incapabil să facă abstracție de sine însuși și să-și îndrepte privirea către ceva general de unde se determină particularul său după măsură și proporție.

Bildung ca ridicare către universalitate este așadar o sarcină a omului. Ea pretinde sacrificarea particularității în favoarea generalului. Sacrificarea particularității înseamnă, însă, negativ: înfrânare a dorinței și, odată cu aceasta, libertate față de obiectul acesteia și libertate pentru obiectualitatea sa. Deducțiile dialecticii fenomenologice completează aici cele expuse în *Propedeutică*. Hegel elaborează în *Phänomenologie des Geistes* geneza unei conștiințe de sine cu adevărat libere „în și pentru sine" și arată că esența muncii este cea

[17] Hegel, *Philosophische Propädeutik*, § 41-45. [Vezi între timp culegerea de texte a lui J.-E. Pleines, *Bildungstheorien. Probleme und Positionen*, Freiburg, 1978; de asemenea și trimiterile conținute acolo la lucrările lui Buck, Pleines, Schaaf.]

de a forma lucrul (*das Ding*) și nu de a-l mistui[18] Conștiința lucrătoare se regăsește pe sine însăși în existența autonomă pe care munca i-o dă lucrului în chip de conștiință autonomă. Munca este dorință înfrânată. Formând obiectul, cu alte cuvinte acționând în mod dezinteresat și procurând o generalitate, conștiința lucrătoare se ridică deasupra nemijlocirii existenței sale către generalitate. Sau, cum spune Hegel: formând lucrul, se formează pe sine însăși. Lucrul la care acesta se referă este următorul: dobândind o „capacitate", o abilitate, omul câștigă în aceasta un orgoliu (*Selbstgefühl*) propriu. Are parte de ceea ce părea că îi este refuzat în abnegația slujirii, întrucât se subordonase în întregime unui sens străin, în măsura în care el este o conștiință lucrătoare. Ca atare el se găsește pe sine într-un sens propriu și este cât se poate de corect să spunem despre muncă faptul că ea formează. Orgoliul conștiinței lucrătoare conține toate elementele ce definesc formația practică: distanțare față de caracterul nemijlocit al dorinței, al nevoii personale, al interesului privat, precum și asumarea unei generalități.

Hegel demonstrează în *Propedeutică* cu ajutorul unui șir de exemple această esență (*Wesen*) a formației practice de a-și asuma un lucru general. O întâlnim pe aceasta în moderația ce îngrădește excesul satisfacerii nevoilor și al consumării forțelor în slujba unei generalități – luarea în considerare a sănătății. O întâlnim în cazul luciditații ce se arată dispusă, în fața unei stări sau chestiuni particulare, să ia în considerare și alte elemente care ar putea fi necesare. Însă și orice alegere a unei meserii conține o astfel de trăsătură, căci orice meserie ține de un fel de destin, de o necesitate exterioară și își asumă îndrăzneala de a se dedica unor sarcini pe care nu ni le-am căutat în chip de țeluri personale. Formația practică se probează atunci prin satisfacerea în întregime, în toate privințele, a exigențelor meseriei. Însă acest lucru implică o depășire a ceea ce este străin pentru particularitatea care suntem și însușirea totală a acestuia. Dăruirea față generalitatea profesiunii înseamnă așadar, în același timp, „a ști să ne limităm singuri, adică să ne asumăm profesiunea noastră în întregime. Atunci ea va înceta să mai fie o barieră".

Recunoaștem deja în această prezentare a formației practice pe care ne-o oferă Hegel menirea fundamentală a spiritului istoric: cea de a se reconcilia cu sine însuși, de a se recunoaște pe sine însuși în alteritate. Aceasta devine întru totul limpede cu ajutorul ideii formației teoretice. Căci a adopta o atitudine teoretică reprezintă deja, ca atare, o înstrăinare, și anume asumarea „preocupării cu ceva ce nu este nemijlocit, ceva străin, ceva ce ține de amintire, de memorie și de gândire". Formația teoretică conduce astfel dincolo de ceea ce omul știe și experimentează în mod nemijlocit. Ea constă în admiterea și a altor considerente și în găsirea unor puncte de vedere generale pentru a surprinde lucrul, „obiectivul în libertatea sa" și fără un interes egoist[19] Tocmai de aceea orice dobândire a unei formații conduce dincolo de dezvoltarea unor interese teoretice și Hegel argumentează adecvarea specială a lumii și a limbii anticilor prin faptul că această lume este destul de îndepărtată și ne este îndeajuns de străină pentru a determina despărțirea necesară ce ne desparte de noi înșine. – „însă ea conține în același timp toate punctele de plecare și firele călăuzitoare ale întoarcerii către noi înșine, ale familiarizării cu ea și ale regăsirii noastre, însă potrivit esenței veritabile universale a spiritului"[20]

---

[18] Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (Phil. Bibl. 114), ediția Hoffmeister, p. 148 sq. [Vezi printre altele studiul meu, „Hegels Dialektik des Selbstbewußtseins" (Hegel D², pp. 49-64; Bd. 3 al *Ges. Werke*) și cartea lui L. Siep, *Anerkennung als Prinzip der praktischen Philosophie: Untersuchungen zu Hegels Jenaer Philosophie des Geistes*, Freiburg, 1979.]

[19] Hegel XVIII, p. 62.

[20] Hegel, *Nürnberger Schriften*, ediția J. Hoffmeister, p. 312 (Prelegere din 1809).

Recunoaștem în aceste cuvinte ale directorului de gimnaziu Hegel prejudecata clasicistă conform căreia esența universală a spiritului poate fi identificată cu ușurință îndeosebi prin exemplul anticilor. Însă ideea fundamentală rămâne corectă. A recunoaște ceea ce ne este propriu în ceea ce este străin, a ne aclimatiza în acesta este mișcarea fundamentală a spiritului a cărui ființă este doar întoarcerea la sine însuși din alteritate. În acest sens întreaga formație teoretică, chiar și efortul de deslușire a unor limbi și universuri de reprezentare străine, constituie simpla continuare a unui proces formativ (*Bildungsvorgang*) declanșat cu mult înainte. Fiecare individ particular ce se ridică din ființa sa naturală către spiritual găsește în limbă, obiceiuri, instituțiile unui popor o substanță dată în prealabil pe care trebuie să și-o însușească la fel ca în cazul învățării unei limbi străine. Individul particular se află astfel dintotdeauna pe calea formării și pe punctul de a-și aboli caracterul natural, în măsura în care lumea în care se dezvoltă este una structurată uman ca limbaj și moravuri. Hegel accentuează: În această lume a sa, un popor și-a dăruit o existență. A extras din sine și a ex-pus pe această cale ceea ce el este în sine (*an sich*).

Cu aceasta devine limpede că nu înstrăinarea ca atare, ci reîntoarcerea la sine însuși – care presupune desigur o înstrăinare – constituie esența formării. *Bildung* nu trebuie înțeles aici doar ca proces ce îndeplinește ridicarea istorică la universal, ci este în același timp și elementul în cadrul căruia se mișcă ceea ce s-a format. Ce fel de element este acesta? Se ridică aici întrebările pe care ne-am văzut nevoiți să i le punem lui Helmholtz. Răspunsul lui Hegel nu va fi în măsură să ne mulțumească. Căci pentru Hegel formarea (*Bildung*) se împlinește ca o mișcare de înstrăinare și apropriere în cadrul unei înstăpâniri totale asupra substanței, în cadrul disoluției oricărei esențe obiectuale ce este atinsă în cunoașterea absolută a filozofiei.

Însă descoperirea faptului că *Bildung* este asemenea unui element al spiritului ține tot atât de puțin de filozofia hegeliană a spiritului absolut, pe cât este de independentă înțelegerea istoricității conștiinței față de filozofia sa a istoriei universale. Trebuie, dimpotrivă, să reținem faptul că ideea formației desăvârșite rămâne un ideal necesar și pentru științele istorice ale spiritului ce se distanțează de Hegel. Căci *Bildung* este elementul în care acestea se mișcă. Chiar și ceea ce se numește în mod tradițional cu privire la aspectul fizic „o alcătuire desăvârșită" (*vollkommene Bildung*) nu constituie într-atât faza ultimă a unei evoluții, cât mai curând un stadiu matur ce a lăsat în urma sa o întreagă evoluție și face posibilă mișcarea armonioasă a tuturor membrelor. Științele spiritului emit tocmai în acest sens ipoteza potrivit căreia conștiința științifică este una deja formată și dispune tocmai din acest motiv de tactul inimitabil și de nedesprins ce poartă asemenea unui element formarea unei judecăți și modalitatea de cunoaștere specifică științelor spiritului.

Elementul descris de Helmholtz în ceea ce privește modul de lucru al științelor spiritului, în special ceea ce el numește sensibilitate artistică și *tact*, presupune într-adevăr acest element al formării în interiorul căruia spiritului îi este îngăduită o mobilitate liberă specială. Helmholtz vorbește despre „disponibilitatea cu care diferitele experiențe trebuie să se reverse către memoria istoricului sau filologului"[21] O descriere de bună seamă extrem de superficială din perspectiva acelui ideal al „travaliului susținut al inferenței conștiente de sine" sub care se definește cercetătorul naturii. Conceptul de *memorie*, așa cum e folosit aici, este insuficient pentru a explica ce anume acționează în acest caz. În realitate, nu vom înțelege în mod corect acest tact sau această sensibilitate dacă ne gândim doar la o capacitate psihică adițională ce se servește de o memorie puternică, ajungând

[21] Helmholtz, op. cit., p. 178.

astfel la cunoștințe ce nu sunt riguros examinabile. Acel ceva care face posibilă o asemenea funcție a tactului, care conduce la dobândirea și posesia acestuia nu este o simplă înzestrare psihică favorabilă cunoașterii specifice științelor spiritului.

De altfel, nu vom sesiza în mod corect nici chiar natura memoriei înseși dacă nu vom vedea în ea decât o predispoziție generală sau o aptitudine. Păstrarea în memorie, uitarea și reamintirea aparțin constituției istorice a omului și alcătuiesc ele însele un fragment al istoriei și formării sale. Cel care își exercită memoria ca o simplă aptitudine – și orice mnemotehnică este un astfel de exercițiu –, acela nu dispune de ea drept acel ceva care îi este cel mai propriu. Memoria trebuie cultivată. Căci memoria nu este memorie în genere și pentru orice. Avem memoria unor lucruri, în timp ce amintirea altora ne lipsește și dorim să păstrăm ceva în memorie, în timp ce altele le alungăm din ea. A venit vremea să eliberăm fenomenul memoriei din nivelarea sa determinată de o psihologie a capacității și să o judecăm ca o trăsătură esențială a existenței finit-istorice a omului. Din relația dintre păstrare și aducerea-aminte face parte, într-un mod îndelung neglijat, și uitarea, care nu este doar o sincopă și un deficit, ci, așa cum subliniază mai ales Nietzsche, o condiție de existență a spiritului[22] Spiritul primește doar prin uitare posibilitatea reînnoirii totale, capacitatea de a privi totul cu ochi proaspeți, astfel încât ceea ce ne este de mult familiar fuzionează cu ceea ce este văzut pentru prima oară formând o unitate complex stratificată. „Păstrarea" este ambiguă. Ea conține în calitate de memorie (*mnēmē*) un raport cu reamintirea (*anamnēsis*)[23]. Același lucru este valabil și pentru conceptul de „tact" pe care îl folosește Helmholtz. Înțelegem prin tact o anumită sensibilitate și capacitate de a simți (*Empfindungsfähigkeit*) privitoare la anumite situații și comportarea în cadrul acestora, pentru care nu dispunem de o cunoaștere derivată din principii generale. În consecință, implicitatea (*Unausdrücklichkeit*) și inexprimabilitatea (*Unausdrückbarkeit*) țin în mod esențial de tact. Ceva poate fi formulat într-un mod plin de tact; însă acest lucru va însemna întotdeauna o trecere plină de tact peste un anumit lucru, păstrarea unei tăceri privitor la un anumit lucru și este lipsit de tact să exprimăm ceea ce nu poate fi decât omis. A trece peste un lucru nu înseamnă însă a-l trece cu vederea, ci a-l avea în vedere fără a ne lovi de el, ci astfel încât să-l depășim. De aceea tactul ne ajută să păstrăm o anumită distanță. El evită tot ce este scandalos, intimitatea excesivă și lezarea sferei private a persoanei.

Ei bine, tactul despre care vorbește Helmholtz nu este pur și simplu identic cu acest fenomen ce ține de moravuri și de o formă de socializare. Există aici un element comun esențial. Căci nici tactul eficient în cadrul științelor spiritului nu este descris în totalitate prin faptul că reprezintă o sensibilitate și este inconștient, ci este o modalitate de cunoaștere și în același timp o modalitate de a fi. Acest lucru reiese cu o mai mare claritate din analiza de mai sus a conceptului de *Bildung*. Ceea ce Helmholtz numește tact implică formația și este o funcție atât a formației estetice, cât și a celei istorice. Atât esteticul, cât și

---

[22] F. Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Partea a doua, „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", 1.

[23] Istoria memoriei nu este cea a deprinderii acesteia. Deși mnemotehnica determină o parte a acestei istorii, perspectiva pragmatică sub care se prezintă acolo fenomenul de *memoria* semnifică o reducție a acestuia. În centrul istoriei acestui fenomen ar trebui să se afle mai curând Augustin, care transformă în totalitate tradiția pitagoreic-platoniciană pe care o preia. Vom reveni ulterior asupra funcției lui *mnēmē* în cadrul problematicii inducției. (Vezi în *Umanesimo e Simbolismo*, 1985, ediția Castelli, lucrările lui P. Rossi: „La construzione delli imagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento" și C. Vasoli: „Umanesimo e simbologia nei primi scritti Iulliani e mnemotecnici del Bruno".)

istoricul necesită un anumit simț sau dezvoltarea unui simț pentru a ne putea baza pe tactul nostru în cadrul travaliului ce ține de științele spiritului. Deoarece un astfel de simț nu constituie pur și simplu o înzestrare naturală, se vorbește pe bună dreptate despre o conștiință estetică sau istorică și nu propriu-zis despre un simț. De bună seamă însă că o asemenea conștiință se află în raport cu nemijlocirea simțurilor, cu alte cuvinte, este capabilă în cazurile particulare să efectueze distincții și să valorizeze chiar și fără să fie capabilă să indice motivele care o determină. Astfel, cel ce dispune de simț estetic știe să despartă ceea ce este frumos de urât, însușirile bune de cele proaste, iar cel aflat în posesia unui simț istoric știe ce anume este posibil și ce nu în cazul unei epoci și este sensibil față de alteritatea trecutului în raport cu prezentul.

Dacă toate acestea presupun existența unei formații, acest lucru înseamnă că nu este vorba despre o problemă de metodă sau de conduită, ci despre una a existenței devenite. Observația mai temeinică, studiul mai temeinic al unei tradiții moștenite sunt insuficiente dacă nu a fost pregătită o anumită receptivitate pentru altul operei de artă sau al trecutului. Tocmai acest lucru l-am evidențiat, urmându-l pe Hegel, drept marca generală a formării: păstrarea unei astfel de deschideri față de ceva diferit, pentru puncte de vedere diferite, mai generale. În ea rezidă un simț universal al măsurii și al distanței față de sine și, în această măsură, o ridicare dincolo de sine către generalitate. A ne contempla pe noi înșine și scopurile noastre păstrând o distanță înseamnă a le contempla așa cum sunt ele văzute de alții. Această generalitate nu este în mod cert o generalitate a conceptului sau a intelectului. Nu este vorba despre determinarea unui particular dinspre general; nimic nu este demonstrat în mod absolut convingător. Punctele de vedere generale față de care individul format se păstrează disponibil nu reprezintă pentru el un criteriu ferm, ci sunt considerate doar ca niște puncte de vedere posibile ale altora. În această privință conștiința cultivată are într-adevăr mai mult caracterul unui simț. Căci orice simț, văzul bunăoară, este deja general în măsura în care el cuprinde sfera sa, se păstrează deschis față de un câmp și surprinde diferențele existente în cadrul a ceea ce a deschis astfel. Conștiința cultivată depășește fiecare dintre simțurile naturale doar prin faptul că toate acestea sunt limitate asupra unei anumite sfere. Ea însăși se exercită în toate direcțiile. Este un *simț universal.*

Un simț universal și comunitar – aceasta este într-adevăr o formulare posibilă a esenței lui *Bildung* ce anunță un context istoric larg. Reflecția asupra conceptului de *Bildung*, potrivit accepțiunii sale ce întemeiază în mod obiectiv considerațiile lui Helmholtz, ne conduce departe în istoria acestui concept. Va trebui să urmărim o bucată de drum această ordine de idei dacă dorim să eliberăm problema pe care o reprezintă științele spiritului pentru filozofie din îngustimea artificială în care era prinsă metodologia secolului al XIX-lea. Conceptul modern de știință și cel de metodă ce aparține acestuia nu pot fi suficiente. Ceea ce face ca științele spiritului să fie științe poate fi înțeles mai curând pornind de la tradiția conceptului de *Bildung* decât de la ideea de metodă a științei moderne. Pentru aceasta vom face trimitere la *tradiția umanistă.* Ea dobândește în rezistența față de exigențele științei moderne o semnificație nouă.

Ar fi utilă o cercetare separată dedicată modului în care se face auzită critica la adresa științei „școlii", începând cu perioada umanismului, precum și transformărilor acestei critici ce însoțesc metamorfozele adversarului acestuia. Asistăm inițial la o renaștere a unor motive antice. Entuziasmul cu care umaniștii proclamau limba greacă și calea unei *eruditio* a însemnat mai mult decât pasiune de anticar. Revigorarea limbilor clasice a adus cu sine, în același timp, o nouă prețuire a retoricii. Aceasta era îndreptată împotriva

„școlii", cu alte cuvinte împotriva științei scolastice și slujea un ideal al înțelepciunii omenești ce nu a fost atins în cadrul „școlii" – o opoziție ce există, în realitate, deja de la începuturile filozofiei. Critica lui Platon la adresa sofisticii, dar mai ales atitudinea sa ciudat ambivalentă față de Isocrate, anunță problema filozofică pe care o întâlnim aici. Această problemă trebuia însă să mai câștige un plus de acuitate critică în raport cu conștiința metodică a științei naturii a secolului al XVII-lea. Având în vedere pretenția de exclusivitate a acestei științe noi se impunea cu o mai mare stringență întrebarea dacă în conceptul umanist al formării nu rezidă o sursă proprie de adevăr. Vom vedea, într-adevăr, că perpetuarea ideii umaniste a formării este cea care alimentează vitalitatea proprie a științelor spiritului în secolul al XIX-lea, însă fără ca acestea să-și mărturisească acest lucru.

Este cu toate acestea un fapt de la sine înțeles că nu matematica, ci studiile umaniste sunt determinante aici. Căci ce ar putea să însemne noua metodologie a secolului al XVII-lea pentru științele spiritului? Este îndeajuns să citim capitolele corespunzătoare din *Logique de Port-Royal* referitoare la regulile raționale aplicate în cazul adevărurilor istorice pentru a ne da seama cât de insuficient este ceea ce se pretinde științelor spiritului pornind de la această idee de metodă[24]. Rezultatul este cu adevărat trivial atunci când se afirmă că pentru a judeca un eveniment în adevărul său trebuie să luăm în considerare circumstanțele (*circonstances*) care îl însoțesc. – Janseniștii urmăreau prin această argumentare să ofere instrucțiuni metodice în ceea ce privește credibilitatea miracolelor. Ei căutau să mobilizeze spiritul noii metode împotriva unei credințe necontrolate în miracole și erau de părere că ar legitima pe această cale adevăratele miracole ale tradiției biblice și ale celei bisericești. Noua știință în slujba vechii biserici – este cât se poate de limpede că o astfel de relație nu promitea să fie una durabilă și ne putem imagina ce anume a trebuit să se petreacă atunci când au fost puse în discuție chiar premisele creștine. Idealul metodic al științelor naturii aplicat asupra mărturiilor istorice ale tradiției biblice a condus în mod necesar la rezultate cu totul diferite, catastrofale pentru creștinism. Drumul de la critica miracolelor în stil jansenist până la critica biblică istorică nu este deosebit de lung. Spinoza oferă un bun exemplu în acest sens. Vom arăta în altă parte că o aplicare consecventă a acestei metodici ca normă unică a adevărului științelor spiritului ar fi echivalentă cu autoabolirea acesteia.

β) *Sensus communis*

Având în vedere această stare de fapt este într-adevăr evident să evocăm tradiția umanistă și să ne întrebăm ce fel de modalitate de cunoaștere a științelor spiritului poate fi extrasă din aceasta. Pentru aceasta, textul lui *Vico, De nostri temporis studiorum ratione*, oferă câteva puncte de plecare valoroase[25]. Apărarea umanismului formulată de către Vico este mediată, după cum o arată și titlul, de pedagogia iezuită și îndreptată atât împotriva lui Descartes, cât și a jansenismului. Acest manifest pedagogic al lui Vico este, asemenea proiectului său al unei „științe noi", întemeiat pe adevăruri vechi. El apelează la *sensus communis*, simțul comun, și la idealul umanist al *eloquentia*, elemente ce erau deja conținute în conceptul antic al înțeleptului. „Buna-vorbire" (*eu legein*) este dintotdeauna o formulă ambiguă în sine și nicidecum doar un ideal retoric. Ea se referă și la rostirea a ceea ce este drept, adică a ceea ce este adevărat, și nu doar la arta vorbirii, arta de a spune bine un lucru.

Acest ideal a fost proclamat, după cum se știe, în antichitate atât de către doctrinele filozofice, cât și de către teoriile retorice. Căci retorica se afla de la bun început în conflict cu filozofia și emitea pretenția de a media adevărata înțelepciune a vieții în opoziție cu

[24] *Logique de Port-Royal*, 4e partie, chap. 13 sq.

[25] J. B. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, în traducerea lui W. F. Otto, 1947.

speculațiile inutile ale „sofiștilor". Vico, el însuși profesor de retorică, se plasează aici, așadar, într-o tradiție umanistă ce se trage din antichitate. Această tradiție este în mod evident importantă și pentru conștiința de sine a științelor spiritului, în special ambiguitatea pozitivă a idealului retoric plasat nu doar sub verdictul lui Platon, ci și sub cel al metodologismului antiretoric al epocii moderne. În această privință, Vico schițează deja multe dintre chestiunile care ne vor preocupa. Apelul său la sensus communis implică însă și un alt element al tradiției antice. El se sprijină pe opoziția dintre tipul scolastic și înțelept, opoziție care și-a găsit prima întruchipare în ipostaza socratică cinică și care dispune de un fundament obiectiv în opoziția conceptuală dintre *sophia* și *phronēsis*, elaborată pentru prima oară de către Aristotel, dezvoltată în continuare de peripatetic ieni în direcția unei critici a idealului de viață teoretic[26], și care ajunge să determine în perioada elenistă imaginea înțeleptului, în special după ce s-a produs fuziunea dintre idealul formativ grecesc și conștiința de sine a clasei politice conducătoare romane. Chiar și dreptul roman din perioada sa târzie se afirmă, după cum se știe, de pe fundalul unei tehnici și al unei practici juridice ce se întâlnește mai curând cu idealul practic al unei phronesis, decât cu idealul teoretic al unei sophia[27]

Imaginea socratică devine pe deplin o maximă antiștiințifică începând cu perioada de renaștere a filozofiei și retoricii antice, fapt indicat de figura specială a laicului, *idiota*, care preia un rol cu totul nou între erudit și înțelept[28] Tradiția retorică a umanismului recurge în mod similar la Socrate și critica sceptică la adresa dogmaticilor. Găsim la Vico pasaje în care îi critică pe stoici pentru că aceștia cred în rațiune ca *regula veri* și, invers, altele în care îi elogiază pe vechii membri ai Academiei, care afirmă doar cunoștința despre necunoaștere, și cu atât mai mult pe cei noi, pentru că aceștia excelează în arta argumentării (ce ține de retorică).

Apelul lui Vico la *sensus communis* manifestă, desigur, în cadrul acestei tradiții umaniste o nuanță aparte. Căci există și în domeniul științelor o *querelle des anciens et des modernes*. Vico nu se mai referă la opoziția față de „școală", ci la conflictul particular cu știința modernă. El nu contestă avantajele științei critice a epocii moderne, ci îi indică limitele. Înțelepciunea anticilor, cultivarea unor valori ca *prudentia* și *eloquentia* ar fi după părerea lui indispensabile și în vremea sa având în vedere această știință nouă și metodica ei matematică. Educația ar trebui să se concentreze și azi asupra unui lucru diferit, și anume asupra formării unui sensus communis. Ideea care ne interesează este următoarea: din câte se pare, prin sensus communis nu se înțelege aici acea capacitate generală aflată în orice om, ci el este în același timp simțul ce ctitorește o comunitate. Vico este de părere că ceea ce conferă o direcție voinței umane nu este universalitatea abstractă a rațiunii, ci generalitatea concretă ce reprezintă comunitatea unei grupări, a unui popor, a unei națiuni sau a întregului neam omenesc. Dezvoltarea acestui simț comun ar fi, de aceea, decisivă pentru viață.

Vico întemeiază, așadar, pe acest simț comun pentru ceea ce este adevărat și drept – care nu este o cunoaștere bazată pe argumente, dar care permite găsirea a ceea ce este verosimil (*verisimile*) – semnificația și dreptul autonom al elocvenței. Educația ar fi incapabilă să urmeze calea cercetării critice. Tinerețea cere imagini ce alimentează fantezia și dezvoltă memoria. Însă acest lucru nu ar fi realizat de către studiul științelor în spiritul

---

26 W. Jaeger, *Über Ursprung und Kreislauf des philosophischen Lebensideals*, Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1928.

27 F. Wieacker, *Vom römischen Recht*, 1945.

28 Vezi Nicolaus Cusanus, care introduce un *idiota* ca partener de discuție în patru dintre dialogurile sale: *De sapientia I, II, de mente, de staticis experimentis* (Heidelberger Akademie-Ausgabe V, 1937).

noii critici. Astfel, Vico alătură complementar unei *critica* a cartezianismului vechea *topica*. Ea este arta de a găsi argumente și servește dezvoltării unui simț pentru ceea ce este persuasiv, care lucrează instinctiv și ex tempore și nu poate fi substituit tocmai din acest motiv de către știință.

Aceste precizări ale lui Vico pretind a fi de natură apologetică. Apărând doar legitimitatea verosimilului, ele recunosc indirect noul concept de adevăr al științei. Vico urmează prin aceasta, după cum am văzut, o veche tradiție a retoricii care se întinde în urmă până la Platon. Însă acel lucru pe care îl vizează Vico trece cu mult dincolo de apărarea acelei *peithō* retorice. Aici acționează, după cum am mai spus, vechea opoziție aristotelică între cunoașterea practică și cea teoretică, o opoziție ce nu poate fi redusă la cea dintre adevărat și verosimil. Cunoașterea practică, phronēsis, constituie un alt tip de cunoaștere[29] Acest lucru înseamnă într-o primă instanță că se concentrează asupra situației concrete. Ea trebuie, așadar, să surprindă „circumstanțele" în varietatea lor infinită. Acesta și este lucrul pe care Vico îl evidențiază în mod explicit în ceea ce o privește. Firește, el este interesat doar ca această cunoaștere să se sustragă conceptului rațional de cunoaștere. Nu este însă vorba despre un simplu ideal resignativ. Opoziția aristotelică se referă și la altceva în afara opoziției dintre cunoașterea din principii generale și vederea concretului. Ea nu se referă nici doar la capacitatea de a subsuma particularul unei generalități, pe care o numim „facultate de judecare". Aici acționează mai curând un motiv pozitiv, etic, ce se integrează în teoria romano-stoică despre sensus communis. Sesizarea și rezolvarea morală a situației concrete pretinde o asemenea subsumare a ceea ce este dat unei generalități, cu alte cuvinte un scop pe care îl urmărim astfel ca prin acesta să rezulte ceea ce este drept. Ea presupune, așadar, deja o direcționare a voinței, adică o existență morală (*hexis*). Prin urmare, phronesis este potrivit lui Aristotel o „virtute spirituală". El nu vede în ea pur și simplu o capacitate (*dynamis*), ci o determinare a existenței morale ce nu poate exista fără totalitatea „virtuților etice", după cum, invers, acestea nu pot exista fără ea. Deși această virtute duce în exercitarea ei la o distincție între ceea ce este potrivit și ceea ce este nepotrivit, ea nu este o simplă inteligență practică și o iscusință generală. Distincția efectuată între ceea ce este potrivit și ce nu include deja întotdeauna distincția între cuviință și necuviință și presupune astfel o atitudine morală pe care o dezvoltă în continuare la rândul ei.

Acest motiv elaborat de Aristotel împotriva „ideii binelui" a lui Platon este cel la care trimite retrospectiv apelul lui Vico la sensus communis. În scolastică, la Toma d'Aquino, de exemplu – ca o dezvoltare ulterioară a *De anima*[30] – sensus communis este rădăcina comună a simțurilor exterioare, cu alte cuvinte capacitatea ce le combina pe acestea, judecând ceea ce este dat, o capacitate cu care au fost înzestrați toți oamenii[31] Pentru Vico, dimpotrivă, sensus communis este un simț al dreptății și al binelui comun care trăiește în toți oamenii, ba mai mult, un simț dobândit prin comunitatea vieții și determinat de formele de organizare și scopurile sale. Acest concept are o coloratură ce ține de dreptul natural, asemenea acelor *koinai ennoiai* (*noțiuni comune*) ale stoicilor. Însă în acest sens *sensus communis* nu este un concept grecesc și nu se referă nicidecum la *koinē dynamis* despre care vorbește Aristotel în *De anima*, atunci când încearcă să concilieze teoria despre simțurile specifice (*aisthesis idia*) cu constatarea fenomenologică ce prezintă orice percepție drept o distingere și o vizare a unui general. Vico apelează mai curând la

[29] Aristotel, *Eth. Nic.* Z. 9, 1141b 33: Εἶδος μὲν οὖν τι ἂν εἴη γνώσεως τὸ αὐτῷ εἰδέναι.

[30] Aristotel, *De anima*, 425 a 14 sq.

[31] Toma d'Aquino, *S. Th. I. q.* 1, 3 ad 2 et q. 78, 4 ad 1.

accepțiunea din vechea Romă a lui sensus communis, așa cum îl folosesc în special clasicii romani, care conservă în opoziție cu formația greacă valoarea și sensul propriei lor tradiții a vieții sociale și statale. Este vorba, așadar, despre un ton critic, unul îndreptat împotriva speculației teoretice a filozofilor, ce poate fi desprins deja din conceptul roman al lui sensus communis și căruia Vico îi dă glas pornind de la amplasamentul său modificat îndreptat împotriva științei moderne (*critica*).

Întemeierea studiilor filologic-istorice și a modului de lucru al științelor spiritului pe conceptul roman al lui sensus communis are caracterul unei evidențe. Căci obiectul acestora, existența morală istorică a omului așa cum se întruchipează aceasta în faptele și operele sale, este determinat el însuși în mod esențial de către sensus communis. Astfel, deducția dintr-un element general și demonstrația prin argumente nu poate fi suficientă deoarece circumstanțele joacă un rol hotărâtor. Însă aceasta este doar o formulare negativă. Simțul comun mediază o cunoaștere proprie pozitivă. Modalitatea de a cunoaște a cunoașterii istorice nu se epuizează nicidecum în obligația de a admite „credința în mărturiile străine" (Tetens[32]) în locul „inferenței conștiente de sine" (Helmholtz). Este de asemenea greșit să considerăm că unei astfel de cunoașteri i-ar reveni doar o valoare de adevăr diminuată. D'Alembert[33] scrie pe bună dreptate: *„La probabilité a principalement lieu pour les faits historiques, et en général pour tous les événements passés, présents et à venir, que nous attribuons à une sorte de hasard, parce que nous n'en démêlons pas les causes. La partie de cette connaissance qui a pour objet le présent et le passé, quoi-qu'elle ne soit fondée que sur le simple témoignage, produit souvent en nous une persuasion aussi forte que celle qui naît des axiomes."*

Historia este o sursă de adevăr cu totul diferită de rațiunea teoretică. Cicero avea deja în vedere acest lucru atunci când o numea *vita memoriae*[34] Legitimitatea ei proprie se întemeiază pe faptul că pasiunile omenești nu pot fi guvernate de prescripțiile rațiunii. Pentru aceasta este nevoie mai curând de exemple convingătoare, așa cum pot fi ele oferite doar de către istorie. De aceea, Bacon numește *historia* care aduce asemenea exemple de-a dreptul o altă cale a filozofării (*alia ratio philosophandi*[35]).

Și această formulare este una negativă. Vom vedea, însă, că în toate aceste sintagme acționează modalitatea de a fi a cunoașterii morale descoperită de către Aristotel. Evocarea acesteia se va dovedi importantă pentru conștiința de sine adecvată a științelor spiritului.

Recursul lui Vico la conceptul roman de *sensus communis* și apărarea retoricii umaniste împotriva științei moderne este deosebit de relevantă pentru noi. Suntem conduși aici către o componentă a adevărului cunoașterii științelor spiritului ce nu mai era accesibilă reflecției de sine a științelor spiritului din secolul al XIX-lea. Vico trăia în interiorul unei tradiții intacte a formației retorico-umaniste și trebuia doar să reafirme valabilitatea nedepășită a acesteia. În definitiv, se știa dintotdeauna că posibilitățile demonstrației și învățăturii raționale nu epuizează în întregime cercul cunoașterii. Recursul lui Vico la sensus communis aparține în acest sens, după cum am văzut, unui context mai larg ce se întinde în urmă până în Antichitate și a cărui perpetuare până în zilele noastre constituie tema noastră de lucru[36]

---

32 Tetens, *Philosophische Versuche*, 1777, reeditată de către Kant-Gesellschaft, p. 515.

33 *Discours Préliminaire de l'Encyclopédie*, ediția Köhler, Meiner 1955, p. 80.

34 Cicero, *De oratore*, II. 9. 36.

35 Vezi Leo Strauss, *The Political Philosophy of Hobbes*, chapter VI.

36 Castiglione a jucat, de bună seamă, un rol important în transmiterea acestui motiv aristotelic; vezi Erich Loos: *Baldassare Castigliones Libro del cortegiano* (Analecta romanica, volum îngrijit de F. Schalk, H. 2).

În ceea ce ne privește, suntem obligați să ne croim cu greu un drum în interiorul acestei tradiții, arătând pentru început dificultățile ce rezultă din aplicarea conceptului modern de metodă asupra științelor spiritului. Pentru aceasta, vom investiga întrebarea privitoare la cauzele degradării acestei tradiții și la modul în care pretenția de adevăr a cunoașterii științelor spiritului a ajuns să fie subordonată criteriului străin acestora al gândirii metodice a științei moderne.

Pentru această evoluție, determinată în mod esențial de către „școala istorică" germană, Vico și neîntrerupta tradiție retorică italiană în general nu sunt în mod direct decisive. O influență a lui Vico asupra secolului al XVIII-lea este abia perceptibilă. Însă Vico nu este singurul care apelează la sensus communis. O paralelă importantă la Vico o constituie cazul lui *Shaftesbury*, a cărui influență asupra secolului al XVIII-lea a fost extrem de puternică. Shaftesbury plasează elogiul semnificației sociale a lui *wit* și *humour* sub titulatura de *sensus communis* și face apel în mod explicit la clasicii romani și interpreții lor umaniști[37]. Desigur, conceptul de *sensus communis* are pentru noi, după cum am observat, și o rezonanță ce ține de gândirea stoică și de dreptul natural. Cu toate acestea, nu vom putea contesta corectitudinea interpretării umaniste ce se sprijină pe clasicii romani și care este urmată de Shaftesbury. Umaniștii înțelegeau prin *sensus communis*, potrivit lui Shaftesbury, un simț pentru binele comun, însă și *love of the community or society, natural affection, humanity, obligingness.* Termenul de la care se pornește îi aparține lui Marc Aureliu[38]: *koinonoēmosynē.* Un cuvânt extrem de rar și construit artificial – ceea ce confirmă, în fond, că noțiunea de sensus communis nu are nicidecum o origine filozofică grecească, făcând ca rezonanță stoică a conceptului să fie doar una echivalentă cu un supraton. Salmasius circumscrie conținutul acestui termen drept *„moderatam, usitatam et ordinariam hominis mentem, que in commune quodam modo consulit nec omnia ad commodum suum refert, respectumque etiam habet eorum, cum quibus versatur, modeste, modiceque de se sentiens"*. Așadar, Shaftesbury nu se referă într-atât la o înzestrare ce ține de dreptul natural, conferită tuturor oamenilor, cât la o virtute socială, o virtute mai curând a inimii decât a minții. Iar atunci când interpretează *wit* și *humour* din această perspectivă, el se conformează și în acest punct unor concepte din vechea Romă ce includeau în *humanitas* și modul de viață rafinat, atitudinea omului ce apreciază amuzamentul și divertismentul contând pe o solidaritate mai profundă a celuilalt. (Shaftesbury limitează *wit* și *humour* în mod explicit asupra raporturilor de sociabilitate între prieteni.) Dacă sensus communis poate să treacă aici aproape drept o virtute a raporturilor sociale, el implică totuși o bază morală, chiar metafizică.

Virtutea spirituală și socială denumită prin *sympathy* este cea pe care Shaftesbury o are în vedere și pe care acesta își întemeiază, după cum se știe, nu doar morala, ci o întreagă metafizică estetică. Urmașii săi, în special Hutcheson[39] și Hume, au extins sugestiile sale elaborând o teorie asupra așa-numitului *moral sens* care urma să servească drept termen de comparație eticii kantiene.

Conceptul de *sensus communis* are o funcție sistematică cu adevărat centrală în filozofia școlii scoțiene – îndreptată polemic împotriva metafizicii, precum și a rezolvării sceptice a acesteia – care își construiește noul sistem pe fundamentul judecăților originare și naturale ce țin de *common sens* (Thomas Reid)[40] Fără îndoială, aici acționează tradiția conceptuală

37 Shaftesbury, *Characteristics, Treatise II*, în special Part. III, Sect. I.

38 Marc Aur. I, 16.

39 Hutcheson explică chiar sensus communis folosind termenul de sympathy.

40 Thomas Reid, *The Philosophical Works*, ediția Hamilton, eighth edition, 1895. În vol. 2 al acestei lucrări (p. 774 sq.) găsim un comentariu larg al lui Hamilton referitor la sensus communis în care

aristotelic-scolastică a lui *sensus communis*. Cercetarea simțurilor și a performanței lor cognitive este extrasă din această tradiție și este menită, în definitiv, să servească unei corecturi a exagerărilor speculației filozofice. În același timp, însă, se păstrează raportarea lui *common sens* la *society*: „*They serve to direct us in the common affairs of life, where our reasoning faculty would leave us in the dark*". Filozofia bunului simț, a lui *good sense* nu este în ochii lor doar un remediu împotriva „somnambulismului" metafizicii – ea conține și fundamentul unei filozofii morale capabile într-adevăr să țină seama de viața societății.

Motivul moral prezent în conceptul de *common sense* sau în cel de *bon sens* a rămas eficient până în ziua de azi și distinge aceste concepte de accepțiunea curentă a „bunului simț". Trimit spre exemplificare la excelentul discurs al lui Henri Bergson din 1895, ținut cu ocazia marii festivități organizate la Sorbona[41] Critica la adresa abstracțiunilor științelor naturii, precum și a celor ale limbii și ale gândirii juridice, apelul său pătimaș la acea „*énergie intérieure d'une intelligence qui se reconquiert à tout moment sur elle même, éliminant les idées faites pour laisser la place libre aux idées qui se font*" (88) a putut fi botezat în Franța cu numele de *bon sens*. Determinarea acestui concept conține, după cum este și firesc, o trimitere la simțuri, însă cu toate acestea pentru Bergson este în mod evident de la sine înțeles că, spre deosebire de simțuri, *bon sens* vizează așa-numitul *milieu social*. „*Tandis que les autres sens nous mettent en rapport avec les choses, le bon sense préside à nos relations avec des personnes*" (85). El este un fel de geniu al vieții practice, însă mai puțin un dar, cât o sarcină permanentă de „*ajustement toujours renouvelé des situations toujours nouvelles*", un tip de adaptare a principiilor generale la realitate prin care se realizează dreptatea, un „*tact de la vérité practique*", o „*rectitude du jugement, qui vient de la droiture de l'âme*" (88). Potrivit lui Bergson, *bon sens* este, în calitate de izvor comun al gândirii și voinței, un *sens social* ce ocolește atât erorile dogmaticilor științei, care caută legi sociale, cât și pe cele ale utopiștilor metafizici. „*Peut-être n'a-t-il pas de méthode à proprement parler, mais plutôt une certaine manière de faire*". Deși vorbește și despre semnificația studiilor clasice pentru formarea acestui *bon sens* – el vede în ele efortul de a sparge „gheața cuvintelor" și de a descoperi dedesubtul lor curentul liber al gândului (91) –, Bergson uită cu toate acestea să formuleze întrebarea inversă, și anume în ce măsură *bon sens* este necesar pentru studiile clasice, cu alte cuvinte el nu amintește funcția sa hermeneutică. Întrebarea sa nu privește nicidecum științele, ci sensul autonom al lui *bon sens* pentru viață. Vom sublinia doar firescul cu care sensul moral-politic al acestui concept rămâne dominant atât pentru el, cât și pentru publicul său.

Este, în fine, extrem de semnificativ faptul că pentru reflecția de sine a științelor moderne ale spiritului în secolul al XIX-lea nu a fost determinantă tradiția morală din care făceau parte atât Vico, cât și Shaftesbury – reprezentată înainte de toate de Franța, patria clasică a lui *bon sens* – ci filozofia germană din epoca lui Kant și Goethe. În timp ce în Anglia și în țările romanice noțiunea de *sensus communis* denumește până în zilele noastre nu doar o lozincă critică, ci o calitate generală a cetățeanului, în Germania secolului al XVIII-lea adepții lui Shaftesbury și Hutcheson n-au preluat pur și simplu conținutul

---

materialul într-adevăr vast este prelucrat mai mult taxonomic decât din punct de vedere istoric. Potrivit unei sugestii amabile a lui Günther Pflug, funcția sistematică a lui sensus communis în cadrul filozofiei apare pentru prima dată la Buffier (1704). Faptul că o cunoaștere a lumii prin intermediul simțurilor depășește orice problemă teoretică și este legitimată pragmatic reprezintă în sine un vechi motiv sceptic. Însă Buffier ridică sensus communis la rangul de axiomă menită să servească drept fundament al cunoașterii universului exterior, a *res extra nos*, tot astfel cum *cogito*-ul cartezian servește drept fundament al universului conștiinței. Buffier este unul dintre cei care îl influențează pe Reid.

[41] Henri Bergson, *Ecrits et paroles* I (RM Mossé-Bastide), p. 84 sq.

politico-social vizat prin intermediul lui *sensus communis*. Metafizica de tip scolastic (*Schulmetaphysik*) şi filozofia populară (*Popularphilosophie*) a secolului al XVIII-lea – chiar dacă se orientau mimetic în raport cu țările pilot ale iluminismului, Anglia şi Franța – nu se puteau metamorfoza în ceva pentru care condițiile sociale şi politice necesare lipseau pur şi simplu. A existat o receptare a conceptului de sensus communis, însă acesta pierde prin depolitizarea sa deplină semnificația sa critică propriu-zisă. Prin sensus communis se înțelege acum doar o capacitate teoretică, facultatea de judecare teoretică, ce se alătură doar conştiinței morale – lui *Gewissen* – şi gustului. Are loc astfel o integrare a sa în cadrul unei scolastici a facultăților fundamentale, a căror critică va fi efectuată apoi de către Herder (în cea de-a patra *Pădure critică*, îndreptată împotriva lui Riedel), care devine pe această cale un precursor al istorismului şi în domeniul esteticii.

Există, cu toate acestea, o excepție notabilă: *pietismul*. Shaftesbury, în calitate de om de lume, nu putea fi singurul preocupat – împotriva „şcolii" – de limitarea pretențiilor ştiinței, adică ale lui *demonstratio*, şi de recursul la sensus communis. Aceeaşi preocupare o avea şi preotul, cel ce vrea să atingă inima comunității sale. Astfel, pietistul de origine suabă Oetinger i-a în mod explicit drept model pledoaria lui Shaftesbury în apărarea lui sensus communis. La el îl găsim pe sensus communis tradus de-a dreptul prin „inimă" şi următoarea circumscriere: „Sensus communis operează... numai cu lucruri pe care oamenii le întâlnesc zilnic, care țin laolaltă o societate întreagă şi care privesc atât adevăruri şi principii, cât şi preparative şi forme de pricepere a principiilor..."[42]. Obiectivul lui Oetinger este acela de a arăta că importantă nu este claritatea conceptelor; aceasta ar fi „insuficientă pentru cunoaşterea vie". La aceasta trebuie să participe mai curând „anumite presentimente şi înclinații". „Părinții nu au nevoie de dovezi pentru a se simți îndemnați să se îngrijească de copiii lor: dragostea nu demonstrează, ci sfâşie inima, adesea împotriva rațiunii, împingând-o către reproşul adresat celui iubit." Recursul lui Oetinger la sensus communis împotriva raționalismului „şcolii" ne interesează în mod deosebit pentru că îl găsim formulat în mod explicit în cadrul unei aplicații hermeneutice. Prelatul Oetinger este preocupat de înțelegerea Sfintei Scripturi. Deoarece metoda matematic-demonstrativă eşuează aici, el solicită una diferită, o „metodă generativă", cu alte cuvinte „expunerea săditoare a Scripturii, pentru ca dreptatea să poată fi sădită asemenea unei plante".

Oetinger a făcut din conceptul de sensus communis şi obiectul unei cercetări vaste şi erudite îndreptată de asemenea împotriva raționalismului[43]. El vede acolo în acesta originea tuturor adevărurilor, adevărata *ars inveniendi*, în opoziție cu Leibniz, care întemeiază

---

42 Citez din *Die Wahrheit des sensus communis oder des allgemeinen Sinnes, in den nach dem Grundtext erklärten Sprüchen und Prediger Salomo oder das beste Haus- und Sittenbuch für Gelehrte und Ungelehrte*, de M. Friedrich Christoph Oetinger (reeditată de Ehman, 1861). Oetinger trimite pentru a-şi argumenta metoda generativă la tradiția retorică şi îi citează în continuare pe Shaftesbury, Fénelon, Fleury. Potrivit lui Fleury (*Discours sur Platon*), avantajul metodei oratorului constă în „suspendarea prejudecăților" şi Oetinger îl aprobă, afirmând că oratorii împărtăşesc această metodă cu filozofii (125). Oetinger este de părere că iluminismul greşeşte atunci când se consideră a fi mai presus de această metodă. Cercetarea noastră ne va conduce la confirmarea acestei judecăți a lui Oetinger. Căci, chiar dacă el se declară adversarul formei azi inactuale, sau mai actuale ca oricând, a *mos geometricus*, cu alte cuvinte împotriva idealului demonstraționist al iluminismului, același lucru este valabil şi pentru ştiințele moderne ale spiritului şi raportul acestora față de „logică".

43 F. Ch. Oetinger, *Inquisitio in sensum communem et rationem*... (Tübingen, 1753). [Reeditată: Stuttgart-Bad Cannstatt, 1964] Vezi *Oetinger als Philososph, Kleine Schriften* III, pp. 89-100. [vol. 4 al *Operelor complete*]

totul pe un simplu *calculus metaphysicus* (*excluso omni gusto interno*). Adevăratul fundament al lui sensus communis este, potrivit lui Oetinger, conceptul de *vita*, viață (*sensus communis vitae gaudens*). În opoziție față de sfâșierea brutală a naturii prin experiment și calcul, el concepe dezvoltarea naturală a simplului în multiplu ca lege universală a creșterii creației divine și, odată cu ea, a spiritului uman. Pentru a funda originea oricărei cunoașteri în sensus communis el face trimitere la Wolff, Bernouli și Pascal, la cercetările lui Maupertius despre originea limbii, la Bacon, Fénelon și alții și definește *sensus communis* ca *„viva et penetrans perceptio obiectorum toti humanitati obviorum, ex immediato tactu et intuitu eorum, quae sunt simplicissima…"*

Reiese deja din cea de-a doua propoziție că Oetinger reunește de la bun început semnificația umanist-politică a cuvântului cu accepțiunea peripatetică a lui sensus communis. Definiția de mai sus evocă pe alocuri (*immediato tactu et intuitu*) teoria aristotelică a lui *noῆs*; Oetinger reia problema aristotelică a unei *dynamis* comune, ce unifică văzul, auzul etc., iar aceasta îi servește pentru confirmarea misterului propriu-zis al vieții. Taina divină a vieții este simplitatea ei. Dacă omul a pierdut-o pe aceasta prin păcatul originar, el rămâne totuși capabil să regăsească drumul către unitate și simplitate prin grație divină: *„operatio logou s. praesentia Dei simplificat diversa in unum"* (162). Prezența lui Dumnezeu e de-a dreptul viața însăși, acest „simț comun" ce deosebește tot ce este viu de tot ce este mort. (Caracatița și steaua de mare, care se regenerează chiar dacă sunt tăiate în nenumărate bucăți, dând naștere la noi indivizi, nu sunt amintite întâmplător de către Oetinger.) În oameni acționează aceeași forță dumnezeiască sub forma instinctului și înfrigurării lăuntrice a intuirii urmelor lui Dumnezeu și a cunoașterii acelui lucru care prezintă cea mai mare înrudire cu fericirea și viața omenească. Oetinger distinge în mod explicit între receptivitatea față de adevărurile comune – utile mereu și oriunde pentru toți oamenii – ca „adevăruri sensibile" de cele raționale. Simțul comun este un complex de instincte, adică un imbold natural către acel lucru pe care se întemeiază veritabila fericire a vieții, și în consecință un efect al prezenței lui Dumnezeu. Instinctele nu trebuie înțelese în sens leibnizian ca afecte, adică drept *confusae repraesentationes*. Căci ele nu sunt tranzitorii, ci tendințe înrădăcinate și au o putere dictatorială, dumnezeiască, irezistibilă[44] Sensus communis care se sprijină pe acestea are o însemnătate deosebită pentru cunoașterea noastră[45] tocmai fiindcă sunt un dar al lui Dumnezeu. Iată ce scrie Oetinger: „rațiunea se guvernează prin reguli adesea și fără Dumnezeu, pe când simțul întotdeauna cu Dumnezeu. Așa cum natura se distinge de artă, tot astfel se deosebesc simțul și rațiunea. Dumnezeu străbate natura într-un progres simultan de creștere ce se extinde uniform în întregul ei; arta, dimpotrivă, pornește de la o parte anume. … Simțul imită natura, rațiunea imită arta." (247)

Este interesant că această proproziție stă într-un context hermeneutic, după cum și în această scriere erudită *Sapientia Salomonis* reprezintă obiectul ultim și instanța supremă a cunoașterii. Este vorba despre capitolul referitor la uzul (*usus*) lui *sensus communis*. Aici Oetinger se îndreaptă împotriva teoriei hermeneutice a wolffiștilor. Mai important decât orice regulă hermeneutică ar fi ca cineva să fie *sensu plenus*. O astfel de teză constituie, desigur, o extremă spiritualistă, însă ea are cu toate acestea un temei logic în conceptul de *vita*, respectiv de sensus communis. Sensul ei hermeneutic poate fi ilustrat prin următoarea frază: „Ideile ce se găsesc în Sfinta Scriptură și în operele Domnului sunt cu atât mai roditoare și mai purificate, cu cât mai mult particularul este cunoscut în toate, iar toate

[44] radicatae tendentia… Habent vim dictatoriam divinam, irresistibilem.

[45] in investigandis ideis usus habet insignem.

în cele particulare"[46] Ceea ce secolele al XIX-lea și al XX-lea obișnuiesc să numească „intuiție" este readus aici la fundamentul său metafizic, și anume către acea structură a existenței vii-organice care se caracterizează prin faptul că întregul este în fiecare element particular: „*cyclus vitae centrum suum in corde habet, quod infinita simul percipit per sensum communem*" (praef.).

Acel lucru care dejoacă orice cunoaștere teoretică a regulilor hermeneutice este aplicarea asupra sinelui: „*applicentur regulae ad se ipsum ante omnia et tum habebitur clavis ad intelligentiam proverbiorum Salomonis*" (207[47]). Pornind de aici, Oetinger reușește să realizeze o armonizare cu ideile lui Shafteșbury care, după cum spune acesta, este singurul care a scris despre sensus communis sub această titulatură. Însă el evocă și alți gânditori care au observat caracterul unilateral al metodei raționale, trimițând, de exemplu, la distincția lui Pascal între *esprit geometrique* și *esprit de finesse*. Cu toate acestea, în cazul pietistului suab avem de a face cu cristalizarea unui interes mai curând teologic decât a unuia politic sau social în jurul conceptului de sensus communis.

Desigur că și alți teologi pietiști au plasat în prim plan, asemenea lui Oetinger, în opoziție cu raționalismul dominant ideea de *applicatio*, după cum arată și exemplul lui Rambach, a cărui hermeneutică extrem de influentă în epocă tratează și aplicarea. Cu toate acestea, respingerea tendințelor pietiste la sfârșitul secolului al XVIII-lea determină o degradare a funcției hermeneutice a lui sensus communis la statutul de simplu element corectiv: se consideră că ceea ce contrazice un *consensus* al sentimentelor, judecăților și inferențelor, cu alte cuvinte sensus communis, nu poate fi corect[48] În comparație cu importanța pe care Shaftesbury o conferă lui sensus communis în societate și stat, această funcție negativă a lui sensus communis indică golirea semantică și intelectuarea suferită de acest concept prin intermediul iluminismului german.

γ) Facultatea de judecare

La baza acestei evoluții a conceptului în Germania secolului al XVIII-lea se află probabil faptul că sensus communis este strâns legat de *conceptul facultății de judecare*. „Judecata sănătoasă", numită uneori și „rațiune comună", se caracterizează într-adevăr în mod esențial prin facultatea de judecare. Acesta este lucrul prin care se deosebește un nătărău de un om inteligent, și anume că primul nu dispune de facultatea de judecare, cu alte cuvinte, nu este capabil să subsumeze corect și, prin urmare, nu este în stare să aplice în mod corect ceea ce a învățat și ceea ce știe. Introducerea termenului de facultate de judecare (*Urteilskraft*) în secolul al XVIII-lea încearcă, așadar, să redea în mod adecvat conceptul de *iudicium*, definit ca virtute spirituală fundamentală. Moraliștii englezi subliniază în același sens faptul că aprecierile morale și estetice nu se supun lui *reason*, ci au caracterul de *sentiment* (respectiv *taste*), iar Tetens, unul dintre reprezentanții iluminismului german, vede la rândul său în *sensus communis* un „*iudicium* lipsit de reflecție"[49]. Într-adevăr, travaliul facultății de judecare, care constă în subsumarea unui particular unui general, în identificarea unui lucru drept cazul unei reguli, nu este demonstrabil pe cale logică. Facultatea de judecare se găsește, în consecință, într-un impas fundamental din cauza

[46] *Sunt foecundiores et defaecatiores, quo magis intelliguntur singulae in omnibus et omnes in singulis.*

[47] Acesta este locul în care Oetinger evocă scepticismul aristotelic față de un auditoriu prea tânăr/necopt în cazul unor cercetări de țin de o filozofie a moralei. Și acest lucru este un indiciu al intensității cu care este preocupat de problema aplicării. Vezi infra, p. 296 sq.

[48] Trimit aici la Morus, *Hermeneutica*, I, II, III, XXIII.

[49] Tetens, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung*, Leipzig, 1777, I, 520.

unui principiu care ar putea dirija aplicarea sa. Kant observă cu acuitate că urmarea acestui principiu ar necesita la rândul său o altă facultate de judecare[50] De aceea, ea nu poate fi educată în general, ci doar exercitată de la caz la caz și este în această privință mai mult o capacitate de tipul simțurilor. Ea este ceva de-a dreptul imposibil de învățat, deoarece aplicarea regulilor nu poate fi dirijată de nici o demonstrație derivată din concepte.

În mod consecvent, filozofia iluministă germană nu a plasat facultatea de judecare în rândul facultăților superioare ale spiritului, ci în cel al facultăților inferioare de cunoaștere. Ea s-a îndreptat astfel într-o direcție ce o îndepărtează cu mult de semnificația originară, de sorginte romană, a lui sensus communis și continuă tradiția scolastică. Acest lucru va avea o importanță deosebită pentru estetică. În cazul lui Baumgarten, bunăoară, este limpede că ceea ce este cunoscut de facultatea de judecare este individualul sensibil, obiectul particular, iar ceea ce ea apreciază în cazul obiectului particular este perfecțiunea, respectiv imperfecțiunea lui[51]. Ei bine, trebuie să luăm în considerare în această definire a aprecierii faptul că nu este vorba despre simpla aplicare a unui concept al lucrului dat în prealabil, ci ceea ce este sesizat este individualul-sensibil în sine, pe baza observării în acesta a unei armonizări a multiplului către unul. Așadar, aici nu este decisivă aplicarea unui general, ci concordanța interioară. După cum se vede, este vorba deja despre ceea ce Kant va numi „facultatea de judecare reflexivă", înțelegând prin aceasta judecarea potrivit unei funcționalități reale și formale. Nici un concept nu este dat, ci particularul este judecat în mod „imanent". Kant numește acest lucru o judecare estetică și așa cum Baumgarten denumește *iudicium sensitivum* prin *gustus*, Kant reia la rândul său: „O judecare sensibilă a perfecțiunii se numește gust"[52]

Vom vedea mai târziu modul în care această mutație estetică a conceptului de iudicium – susținută în secolul al XVIII-lea mai ales de către Gottsched – dobândește la Kant o semnificație sistematică și se va dovedi că distincția kantiană între facultate de judecare determinantă și una reflexivă este la rândul ei discutabilă[53]. De asemenea, conținutul de sens al lui sensus communis poate fi limitat doar cu greu la sfera judecății estetice. Căci din utilizarea pe care o conferă Vico și Shaftesbury acestui concept rezultă că sensus communis nu constituie în primul rând o capacitate formală, o facultate spirituală ce trebuie exersată, ci el cuprinde dintotdeauna o chintesență a judecăților și criteriilor de judecare care îl determină din punctul de vedere al conținutului.

Rațiunea sănătoasă, *common sense*, se manifestă înainte de toate în judecățile privind ceea ce este drept și nedrept, ceea ce se cuvine și ce nu. Cel ce are o judecată sănătoasă nu este abilitat în genere să judece particularul potrivit unor puncte de vedere generale, ci știe ce este cu adevărat important, cu alte cuvinte el vede lucrurile din perspectivele corecte, juste, sănătoase. Impostorul care estimează corect slăbiciunile oamenilor și intuiește întotdeauna decizia corectă pentru înșelăciunile sale nu dispune, cu toate acestea, de o „judecată sănătoasă" (în sensul eminent al cuvântului). Universalitatea care este atribuită discernământului nu este câtuși de puțin una atât de „comună", precum este considerată de către Kant. Facultatea de judecare nu este nicidecum în totalitate o capacitate, cât mai curând o exigență menită să se adreseze tuturor. Aceștia dispun cu toții de un „*simț comun*" satisfăcător, cu alte cuvinte de discernământ, astfel încât să li se poată atribui dovada unui „*simț comunitar*" caracterizat de o solidaritate morală și civică autentică, cu alte cuvinte: judecarea a ceea ce este drept și nedrept și preocuparea față de „folosul comun". Acesta

50 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1799², p. VII.

51 Baumgarten, *Metaphysica*, § 606: *perfectionem imperfectionemque rerum percipio, i. e. diiudico.*

52 *Eine Vorlesung Kants über Ethik*, ediția Menzer, 1924, p. 34.

53 Vezi în cele ce urmează p. 40 sq.

este lucrul care face atât de impresionant recursul lui Vico la tradiția umanistă: conservarea întregii bogății a sensurilor vii ale acestui termen în cadrul tradiției romane (ceea ce particularizează până în zilele noastre popoarele latine) în fața logicizării (*Logisierung*) conceptului de simț comun. Reluarea conceptului de către Shaftesbury a însemnat, după cum am văzut, în același timp o reînnodare a tradiției politico-sociale a umanismului. *Sensus communis* este o componentă a existenței civic-morale. Chiar și acolo unde acest concept semnifică o replică polemică la adresa metafizicii – în pietism sau în filozofia școlii scoțiene – el rămâne cu aceasta pe traiectoria sa critică originară.

Dimpotrivă, preluarea *kantiană* a acestui concept în *Critica facultății de judecare* conține accente cu totul diferite[54] Sensul moral fundamental al acestui concept nu mai are un loc sistematic la Kant. După cum se știe, acesta și-a proiectat filozofia morală în opoziție totală față de teoria elaborată în cadrul filozofiei engleze despre „sentimentul moral". Astfel, el elimină în întregime conceptul de sensus communis din filozofia sa morală.

Ceea ce se manifestă cu necondiționarea unei porunci morale nu poate fi întemeiat pe un sentiment, chiar dacă prin aceasta se înțelege nu particularitatea unui afect, ci elementul comun al sensibilității morale. Căci caracterul imperativ propriu moralității exclude principial reflecția comparativă asupra altora. Desigur, caracterul necondiționat al maximei morale nu are drept consecință pentru conștiința morală faptul că ar putea fi rigidă în ceea ce privește aprecierea altora. Se impune mai curând, din punct de vedere moral, să facem abstracție de condiționările private subiective ale propriei judecăți și să ne transpunem în punctul de vedere al celuilalt. Cu toate acestea, rezultă din această necondiționare că conștiința morală nu se poate degreva pe sine prin apel la verdictul altora. Caracterul obligativ al maximei este general într-un sens mai riguros decât cel pe care l-ar putea atinge vreodată generalitatea unei simțiri. Aplicarea legii morale asupra determinării voinței este o problemă a facultății de judecare. Însă deoarece aici este vorba despre o facultate de judecare supusă unor legi ale rațiunii practice, sarcina ei constă tocmai în protejarea împotriva „empirismului rațiunii practice, care plasează... conceptele practice ale Binelui și Răului doar într-o succesiune de experiențe"[55] Acest lucru îl realizează tipologia rațiunii practice.

Pe lângă aceasta Kant formulează, firește, și întrebarea privitoare la modul în care s-ar putea deschide calea legilor severe ale rațiunii practice către mintea omenească. Aceasta este problema pe care o tratează în *Metodologia rațiunii practice pure* care „urmărește schițarea metodei fundării și cultivării unor sentimente morale autentice cu mijloace puține". Pentru aceasta el apelează, într-adevăr, la rațiunea umană comună și urmărește exersarea și cultivarea facultății de judecare practice, ceea ce conține cu siguranță și componente estetice[56]. Însă faptul că poate exista în acest mod o cultură a sentimentului moral nu ține propriu-zis de filozofia morală și, în orice caz, nu privește fundamentele acesteia. Căci Kant solicită ca determinarea voinței noastre să rămână condiționată doar de impulsurile ce se întemeiază pe autolegiferarea rațiunii practice pure. Baza acesteia nu poate fi o simplă comunitate a simțirii, ci doar un „act practic al rațiunii care, deși obscur, este capabil să ne călăuzească sigur", a cărui elucidare și consolidare constituie sarcina criticii rațiunii practice.

---

54 *Kritik der Urteilskraft*, §40.

55 *Kritik der praktischen Vernunft*, 1787, p. 124.

56 op. cit., 1787, p. 272; *Kritik der Urteilskraft*, § 60.

Sensus communis nu joacă nici un rol la Kant nici în accepțiunea sa logică. Chestiunea pe care acesta o tratează în doctrina transcendentală a facultății de judecare, așadar teoria despre schematism și principii[57], nu mai are nimic de a face cu sensus communis. Este vorba aici despre concepte menite să se raporteze a priori la obiectele lor și nu despre o subsumare a particularului generalului. Dimpotrivă, acolo unde se vorbește într-adevăr despre capacitatea de a identifica particularul drept caz al generalului și acolo unde vorbim despre un intelect sănătos, avem de a face, potrivit lui Kant, în adevăratul sens al cuvântului cu ceva „comun", adică: „ceea ce poate fi întâlnit pretutindeni, iar a-l poseda nu reprezintă vreun merit sau privilegiu"[58] Un astfel de intelect sănătos nu are alt rol decât acela de a forma treapta preliminară a intelectului format și eliberat de superstiții. Deși acesta activează în acea distincție confuză a facultății de judecare pe care o numim sentiment (*Gefühl*), el judecă, totuși, dintotdeauna potrivit conceptelor, „chiar dacă îndeobște doar conform unor principii reprezentate confuz"[59], neputând fi considerat, în orice caz, drept un simț comun propriu. Întrebuințarea logică generală a facultății de judecare dedusă din sensus communis nu conține nimic din ideea unui principiu propriu[60]

Astfel din raza de acțiune a ceea ce s-ar putea numi o capacitate de judecare sensibilă nu se mai păstrează pentru Kant decât judecata de gust estetică. Aici se poate vorbi despre un simț comun veritabil. Oricât ar fi de îndoielnic că se poate vorbi despre cunoaștere în cazul gustului estetic și pe cât este de sigur că în judecata estetică nu se judecă după concepte, se poate constata totuși că în gustul estetic este gândită atribuirea unei determinări generale, chiar dacă acesta este unul sensibil și nu conceptual. Adevăratul simț comun, spune Kant, este, așadar, *gustul.*

O formulare paradoxală dacă ne gândim la faptul că în secolul al XVIII-lea este dezbătută în mod predilect tocmai diversitatea gustului omenesc. Însă chiar dacă varietatea gusturilor nu duce la concluzii sceptic-relativiste, ci se susține în continuare ideea bunului gust, denumirea „bunului gust" – această distincție rară cu ajutorul căreia membrii unei societăți cultivate se detașează de restul oamenilor – drept simț comun este totuși paradoxală. Acest lucru ar fi într-adevăr absurd în sensul unei afirmații empirice și vom vedea în continuare măsura în care această denumire dobândește un sens la Kant potrivit unei intenții transcendentale, cu alte cuvinte în calitate de legitimare aprioricâ a aroganței criticii gustului. Va trebui însă, de asemenea, să ne întrebăm care este semnificația îngustării conceptului de simț comun la sfera judecății de gust asupra frumosului pentru pretenția de adevăr a acestui simț comun și care este modul în care aprioricul subiectiv kantian al gustului afectează conștiința de sine a științei.

δ) *Gustul*

Ne vedem din nou nevoiți să pornim mai din urmă. Căci în realitate nu este vorba doar despre o îngustare a conceptului de gust însuși. Lunga preistorie de care dispune acest concept până în momentul în care este transformat de către Kant în fundamentul criticii sale a facultății de judecare permite observarea faptului că *simțul comun* este inițial un concept *moral* și unul estetic. El descrie un ideal de umanitate autentică și își datorează accepțiunea efortului de detașare față de dogmatismul „școlii". Conceptul este restrâns abia ulterior asupra „esteticului".

---

57 *Kritik der reinen Vernunft*, B 171 sq.

58 *Kritik der Urteilskraft*, 1799³, p. 157 (131).

59 Idem, p. 64.

60 Vezi modul în care Kant admite importanța exemplelor (și cu aceasta a istoriei) în calitate de „cărucior" al facultății de judecare (B 173).

La începutul istoriei sale se află Balthasar *Gracian*[61] Gracian porneşte de la ipoteza că gustul sensibil, cel mai animalic şi mai lăuntric dintre simțurile noastre, conține cu toate acestea deja forma incipientă a distincției efectuate în cadrul judecării spirituale a lucrurilor. Distingerea bazată pe simțuri a gustului, care este o receptare desfătătoare şi o respingere în modul cel mai nemijlocit, nu este, aşadar, un simplu instinct, ci ocupă deja o poziție intermediară între instinctul senzorial şi libertatea spirituală. Tocmai acest lucru particularizează gustul sensibil, şi anume faptul că acesta dobândeşte distanța necesară alegerii şi judecării față de ceea ce ține de necesitățile cele mai urgente ale vieții. Gracian vede astfel deja în gust o „spiritualizare a animalității" şi trimite pe bună dreptate la faptul că există nu doar o cultură (*cultura*) a spiritului (*ingenio*), ci şi una a gustului (*gusto*). După cum se ştie, acest lucru este valabil chiar şi în cazul gustului sensibil. Există gurmanzi ce cultivă asemenea plăceri. Acest concept al lui gusto constituie punctul de la care porneşte construcția idealului social al lui Gracian. Idealul său al omului cultivat (*discreto*) constă în faptul că acesta – un *hombre en su punto* – dobândeşte libertatea potrivită a distanței față de toate lucrurile ce țin de viață şi de societate, astfel încât este capabil să distingă şi să aleagă în mod conştient şi suveran.

Idealul cultural afirmat pe această cale de către Gracian va face epocă. El îl înlocuieşte pe cel al curteanului creştin (Castiglione). Ceea ce îl distinge în cadrul istoriei idealurilor culturale occidentale este faptul că este independent de datele rangului social. Este vorba despre idealul unei *societăți a formării* (*Bildungsgesellschaft*)[62] După cum se pare, construirea unui astfel de ideal are loc peste tot sub semnul absolutismului şi defensivei vechii aristocrații. Istoria conceptului de gust urmează din acest motiv istoria absolutismului din Spania până în Franța şi Anglia şi coincide cu preistoria celei de-a treia stări, burghezia. Gustul nu este doar idealul formulat de o nouă societate; pentru întâia oară se formează sub semnul acestui ideal al „bunului gust" ceva ce poartă de atunci denumirea de „societate bună". Aceasta nu se mai identifică şi nu se mai legitimează prin naştere şi rang, ci în mod principial doar pe baza comunității judecăților ei, sau mai curând prin faptul că este capabilă să se ridice dincolo de interesele mărginite şi caracterul privat al predilecțiilor către pretenția formulării unei judecăți.

În conceptul de gust este vizată aşadar, fără îndoială, o *modalitate de cunoaştere.* Capacitatea unei distanțări față de sine şi față de predilecțiile private se naşte sub semnul bunului gust. În consecință, gustul nu este potrivit naturii sale ceva privat, ci un fenomen social de prim rang. El este chiar capabil să înfrunte înclinația privată a individului în chip de instanță judecătorească, în numele unei generalități pe care o vizează şi o reprezintă. Putem să avem o preferință pentru un lucru pe care propriul gust îl repudiază în acelaşi timp. Verdictul gustului prezintă aici o fermitate deosebită. Nu există, după cum se ştie, nici o posibilitate de argumentare în chestiuni de gust (Kant afirmă în mod corect că în probleme de gust există dispute, dar nu şi discuții[63]), însă nu doar pentru că nu ar putea fi

[61] Despre Gracian şi influența sa, în special în Germania, vezi lucrarea fundamentală a lui Karl Borinski, *Balthasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland*, 1894; vezi, de asemenea, mai recent, Fr. Schummer, *Die Entwicklung des Geschmacksbegriffs in der Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts* (Archiv für Begriffsgeschichte I, 1955). [Vezi şi W. Krauss, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin 1963].

[62] Mi se pare că F. Heer are dreptate atunci când vede originea acestui concept modern al formării în cultura scolastică a Renaşterii, Reformei şi Contrareformei. Vezi *Der Aufgang Europas*, p. 82 şi p. 570.

[63] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1799[3], p. 233 (173).

găsite criterii general conceptuale pe care ar trebui să le recunoască toți, ci fiindcă acestea nu sunt nici măcar căutate, ba chiar ar fi considerate incorecte, presupunând că ar exista. Gustul este o chestiune de posesie, trebuie să îl avem. Acesta nu ni-l putem demonstra nouă înșine și nu îl putem nici substitui prin simplă imitare. Cu toate acestea, gustul nu constituie doar o problemă privată, căci el se dorește a fi întotdeauna unul bun. Fermitatea judecății de gust include o pretenție de valabilitate. Bunul gust este mereu sigur de judecata sa, cu alte cuvinte el este potrivit esenței sale un gust sigur, acceptare și respingere ce nu cunoaște nici o șovăire, nici o privire aruncată cu coada ochiului către celălalt și nici căutarea unor temeiuri.

Gustul este așadar mai curând un fel de simț. El nu dipune în mod preliminar de o cunoaștere din temeiuri. Dacă un lucru este negativ în chestiuni de gust, acesta este incapabil să spună și din ce cauză. Însă percepe acest lucru cu mare siguranță. Siguranța gustului este prin urmare siguranță în fața lucrului lipsit de gust. Este straniu că suntem sensibil în mod predilect față de acest fenomen negativ în alegerea distingătoare a gustului. Corespondentul său pozitiv nu este în mod propriu-zis lucrul cu gust, ci ceea ce nu lezează gustul. Acesta este, înainte de toate, acel lucru pe care îl judecă gustul. Gustul se definește de-a dreptul prin faptul că este lezat de ceea ce este de prost gust, pe care îl ocolește asemenea oricărui lucru periclitant. Conceptul „prostului gust" nu este așadar un fenomen contrar originar în raport cu „bunul gust". Opusul acestuia este mai curând a nu avea „nici un gust". Bunul gust este o receptivitate ce evită orice excentricitate în mod atât de natural încât reacția acestuia apare de-a dreptul ininteligibilă celui lipsit de gust.

Un fenomen strâns legat de gust este *moda*. Aici elementul de generalizare socială pe care-l conține conceptul de gust devine o realitate determinantă. Însă tocmai prin detașarea față de modă devine limpede faptul că generalizarea ce îi revine gustului se întemeiază pe un lucru cu totul diferit și nu se referă doar la o generalitate empirică. (Iată elementul esențial pentru Kant.) Conceptul de modă indică deja, lingvistic vorbind, faptul că este vorba de o modalitate (*modus*) flexibilă în interiorul unui întreg durabil. Simpla chestiune de modă nu conține în sine o normă diferită de cea instaurată de comportamentul general. Moda reglementează după bunul ei plac doar acele lucruri ce ar putea fi la fel de bine într-un fel sau altul. Pentru ea este într-adevăr constitutivă generalitatea empirică, luarea în considerare a celuilalt, comparația și, implicit, transpunerea într-un punct de vedere general. În această măsură moda creează o dependență socială căreia ne putem sustrage doar cu greu. Kant are întru totul dreptate atunci când consideră că este mai bine să fii un ignorant în chestiuni de modă decât un adversar al acesteia[64] – chiar dacă rămâne desigur o neghiobie să luăm în serios treburile modei.

În opoziție, fenomenul gustului trebuie definit drept o facultate de discernământ spirituală (*geistiges Unterscheidungsvermögen*). Gustul se manifestă și într-o asemenea comunitate (*Gemeinschaftlichkeit*) dar nu se supune acesteia. Dimpotrivă, bunul gust se distinge prin faptul că este capabil să se adapteze direcției de gust reprezentată de modă, sau, invers, să adapteze exigențele modei propriului bun gust. În conceptul de gust rezidă de aceea ideea că și moda păstrează o anumită măsură, iar exigențele modei nu sunt urmate orbește, ci aici intervine judecata proprie. Ne păstrăm propriul „stil", cu alte cuvinte raportăm exigențele modei la o totalitate pe care propriul gust o are în vedere și acceptăm doar ceea ce se adecvează acestei totalități și potrivit modului în care se armonizează.

Este așadar în primul rând o problemă de gust să nu considerăm doar câte un lucru frumos sau altul drept frumos, ci să avem în vedere o totalitate cu care trebuie să se

[64] *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, § 71.

armonizeze tot ce este frumos[65] Gustul nu este deci un simț comunitar în sensul că se subordonează unei generalități empirice, unui consens curent al judecăților altora. El nu afirmă că toți vor fi de acord cu judecata noastră, ci pretinde că ar trebui să fie de acord cu ea (după cum observă Kant[66]). Acesta este motivul pentru care, față de tirania întruchipată de modă, gustul sigur păstrează o libertate și o superioritate specifică. În aceasta rezidă puterea sa normativă propriu-zisă și proprie lui în întregime, de a avea certitudinea acordului din partea unei comunități ideale. Idealitatea bunului gust se afirmă pe această cale în opoziție față de normarea gustului prin modă. Rezultă de aici că gustul cunoaște ceva; desigur într-un mod ce nu poate fi desprins de contemplarea concretă pe baza căreia se petrece și care nu poate fi redusă la reguli și conceptualizată.

În mod evident, tocmai acesta este lucrul care caracterizează amploarea originară a conceptului de gust: faptul că prin el este denumită o modalitate de cunoaștere particulară. El ține de sfera a ceea ce surprinde potrivit modalității facultății de judecare reflexive în particular generalul căruia acesta trebuie să-i fie subsumat. Atât gustul cât și facultatea de judecare sunt aprecieri ale particularului în perspectiva unui întreg în ceea ce privește adecvarea sa cu toate celelalte, așadar „potrivirea" sa[67]. Acest lucru pretinde un „simț" – nu este demostrabil.

De un asemenea simț este nevoie de bună seamă peste tot unde este vizat un întreg, însă nu este dat ca întreg, respectiv este gândit potrivit unor concepte teleologice (*Zweckbegriffe*). Astfel, gustul nu se limitează nicidecum asupra frumosului în natură și artă, apreciindu-l potrivit cu calitatea sa decorativă, ci cuprinde întregul domeniu al moravurilor și cuviinței. Nici conceptele ce țin de moravuri nu sunt date niciodată ca un întreg și determinate în mod normativ univoc. Organizarea lumii cu ajutorul regulilor dreptului și moralei este mai curând una incompletă și necesită o completare productivă. Evaluarea corectă a cazurilor concrete reclamă o facultate de judecare. Această funcție a facultății de judecare ne este familiară în special din jurisprudență, unde performanța completivă juridic a „hermeneuticii" constă tocmai în determinarea concretizării dreptului.

Avem de a face aici întotdeauna cu mai mult decât aplicarea corectă a unor principii generale. Știința noastră despre drept și morală e completată, ba chiar determinată productiv, la rândul ei, pornind de la cazul concret. Judecătorul nu aplică doar legea in concreto, ci contribuie el însuși, prin sentința sa, la desfășurarea dreptului („jurisprudență"). Asemenea dreptului, morala evoluează la rândul ei necontenit în virtutea productivității cazului particular. Așadar nu este nicidecum adevărat că facultatea de judecare este productivă doar în sfera naturii și artei în calitate de apreciere a frumosului și sublimului și nu îl vom putea urma nici pe Kant[68] atunci când afirmă că „mai cu seamă" acolo ar trebui recunoscută productivitatea facultății de judecare. Frumosul din natură și artă trebuie întregit mai curând prin întreaga mare largă a frumosului care își are răspândirea în realitatea morală a omului.

---

65 Cf. A. Baeumler, *Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, p. 280 sq., în special p. 285.

66 *Kritik der Urteilsktaft*, 1799[3], p. 67.

67 Aici își are locul conceptul de „stil". În calitate de categorie istorică el rezultă din afirmarea decorativului în opoziție cu „frumosul". Vezi p. 36, 290 sq. și „Exkurs 1", vol. 2 al *Ges. Werke*, p. 375 sq. [Precum și studiul „Die Universalität des hermeneutischen Problems" (în *Kl. Schr.* I, pp. 101-112, vol. 2 al *Ges. Werke*, p. 219 sq.)]

68 *Kritik der Urteilskraft*, 1799, p. VII.

Se poate vorbi, în orice caz, despre o subsumare a particularului față de un general dat (facultatea de judecare determinativă a lui Kant) în cazul exercitării pure, atât teoretice cât și practice, a rațiunii. În realitate, există și în acest caz o apreciere estetică. Acest lucru este recunoscut indirect de Kant în măsura în care el admite utilitatea exemplelor pentru ascuțirea facultății de judecare. Deși el adaugă restrictiv: „În ceea ce privește corectitudinea și precizia înțelegerii raționale (*Verstandeseinsicht*), acestea dăunează mai curând, într-o anumită măsură, deoarece îndeplinesc doar arareori în mod adecvat termenii regulii (în chip de *casus in terminis*)[69]" Cu toate acestea, reversul acestei limitări este în mod evident faptul că acel caz ce servește drept exemplu este în realitate și altceva decât doar cazul acestei reguli. Aprecierea justă a acestuia – fie și doar ca apreciere tehnică sau practică – include, așadar, întotdeauna o componentă estetică. În această privință, distincția între facultatea de judecare determinativă și cea reflexivă pe care Kant întemeiază critica facultății de judecare nu este una absolută[70]

În mod evident nu este vorba întotdeauna numai despre o facultate de judecare, ci și despre o *facultate de judecare estetică*. Cazul particular asupra căruia se exercită facultatea de judecare nu este niciodată un simplu caz; el nu se epuizează în rolul de particularizare a unei legi generale sau a unui concept general. El este mai curând mereu un „caz individual" pe care îl denumim în mod caracteristic: un caz deosebit, un caz special, pentru că nu intră sub incidența regulii. Orice judecată cu privire la un lucru vizat în individualitatea sa concretă, așa cum ne-o cer situațiile în care trebuie să acționăm pe care le întâlnim, este, exact vorbind, o judecată privitoare la un caz special. Acest lucru nu înseamnă nimic altceva decât că aprecierea cazului nu aplică pur și simplu criteriul generalului, conform căruia se efectuează, ci este la rândul ei determinantă, completivă și corectivă. De aici decurge, până la urmă, că toate deciziile morale pretind gust; nu fiindcă această cea mai individuală dintre cumpăniri a deciziei ar fi singurul element determinant al acestora, însă ea constituie un factor indispensabil. Decizia corectă și disciplinarea aplicării generalului, a legii morale (Kant) constituie într-adevăr performanța unui tact nedemonstrabil, una de care rațiunea însăși este incapabilă. Astfel, gustul, deși nu constituie fundamentul, reprezintă desăvârșirea supremă a judecății morale. Siguranța supremă – la fel de mare ca cea cu care cel mai vital dintre simțurile noastre alege sau refuză o hrană – în acceptarea a ceea ce este bun și repudierea a ceea ce este prost (*schlecht*) este a celui pentru care nedreptatea contravine gustului.

Apariția conceptului de gust în secolul al XVII-lea – a cărui funcție socială și formativă din punct de vedere social am sugerat-o mai sus – pătrunde cu aceasta în problematici ale filozofiei morale ce se întind în urmă până în antichitate.

Este vorba despre o componentă umanistă și astfel, până la urmă, greacă, eficientă în cadrul filozofiei morale determinate de creștinism. Etica greacă – etica măsurii a

---

69 *Kritik der reinen Vernuft*, B 173.

70 Acesta este de bună seamă raționamentul pe baza căruia Hegel trece dincolo de distincția kantiană între facultatea de judecare determinativă și reflexivă. El recunoaște sensul speculativ al teoriei lui Kant despre facultatea de judecare, întrucât generalul este gândit acolo ca fiind concret în mod imanent (*an ihm selbst*), însă formulează restricția potrivit căreia, la Kant, raportul dintre general și particular nu este reliefat ca fiind adevărul, ci este tratat drept ceva subiectiv. (*Enz.* § 55 sq. și în mod similar *Logik*, ediția Lasson, II 19). Kuno Fischer afirmă de-a dreptul că opoziția dintre generalul dat și cel de găsit/aflat ar fi anulată în filozofia identității (*Identitätsphilosophie*) (*Logik und Wissenschaftslehre*, p. 148).

pitagoreicilor și a lui Platon, etica măsurii juste (*meson*, *mesotes*) creată de către Aristotel – este într-un sens profund și cuprinzător o etică a bunului gust[71]

O astfel de teză ni se pare desigur ciudată. Pe de o parte fiindcă elementul ideal din cadrul conceptului de gust este interpretat greșit de cele mai multe ori, iar în urechile noastre mai sună încă judecata relativist-sceptică asupra diversității gustului. Înainte de toate, însă, suntem marcați de performanța kantiană, ce ține de filozofia moralei, care a purificat etica de toți factorii estetici și emoționali. Dacă ne vom îndrepta acum privirea asupra rolului pe care îl joacă critica facultății de judecare a lui Kant în istoria științelor spiritului, va trebui să afirmăm că fundarea sa transcendental-filozofică a esteticii a avut consecințe importante în ambele direcții și constituie un moment crucial. Ea semnifică demolarea unei tradiții, dar și inaugurarea simultană a unei noi evoluții. A limitat conceptul de gust asupra domeniului în care a devenit capabil să revendice în calitate de principiu propriu al facultății de judecare o valabilitate autonomă și universală, restrângând astfel, pe de altă parte, conceptul de cunoaștere asupra utilizării teoretice și practice a rațiunii. Intenția transcendentală care l-a călăuzit s-a împlinit în fenomenul limitat al judecății asupra frumosului (și sublimului) și a expulzat din centrul filozofiei conceptul empiric mai general al gustului, precum și activitatea facultății de judecare estetice din domeniul dreptului și moravurilor[72]

Acest lucru are o însemnătate greu de supraestimat. Căci acel lucru care este astfel abandonat este tocmai mediul în care trăiau cercetările filologico-istorice și singurul din care își puteau dobândi deplina lor conștiință de sine în momentul în care au vrut să se fundamenteze metodic sub titulatura de „științe ale spiritului" alături de științele naturii. Acum, datorită interogației transcendentale a lui Kant, drumul către recunoașterea tradiției – cu ale cărei cultivare și studiu se ocupau – potrivit pretenției ei de adevăr specifice era blocat. Însă odată cu aceasta științele spiritului și-au pierdut, în fond, legitimitatea particularității lor metodice.

Ceea ce Kant a legitimat și a dorit să legitimeze în ceea ce îl privește prin critica facultății de judecare estetice a fost generalitatea subiectivă a gustului estetic, în care nu mai rezidă nici o cunoaștere a obiectului, iar în domeniul „artelor frumoase" superioritatea geniului în raport cu orice estetică normativă. Astfel, hermeneutica romantică și știința istoriei (*Historik*) găsesc un reper pentru conștiința lor de sine doar în conceptul de geniu, consacrat prin intermediul esteticii kantiene. Tocmai acest lucru a constituit cealaltă dimensiune a influenței kantiene. Justificarea transcendentală a facultății de judecare estetice a fundat autonomia conștiinței estetice, din care avea să-și derive

---

[71] Concluzia lui Aristotel în caracterizarea mai exactă a virtuților și a bunei purtări este de aceea, întotdeauna, ὡς δεῖ sau ὡς ὁ ὀρθὸς λόγος: ceea ce poate fi învățat în pragmatica etică, deși este la rândul său λόγος, nu este ἀκριβής dincolo de un contur general. Nimerirea nuanței corecte rămâne elementul esențial. φρόνησις care realizează acest lucru este ἕξις τοῦ ἀληθεύειν, o constituție de ființă în care se revelează un lucru ascuns, adică în care ceva este cunoscut. Nicolai Hartmann – în încercarea sa de a interpreta din perspectiva unor „valori" toate elementele normative ale eticii – a transformat acest lucru în „valoarea situației", o lărgire, e drept, ciudată a tabelului virtuților aristotelice. [Vezi N. Hartmann, *Ethik*, Berlin, 1926, pp. 330-331 și, între timp, studiul meu, „Wertethik und praktische Philosophie", în A. J. Buch (Hrsg.), *Nicolai Hartmann 1882-1982, Gedenkschrift*, Bonn, 1982, pp. 113-122; vol. 4 al *Ges. Werke*].

[72] Kant nu ignoră, firește, faptul că gustul este determinant pentru civilitate în calitate de „moralitate în manifestare exterioară" (vezi *Anthropol.* § 69), însă o exclude din determinarea rațională pură a voinței.

legitimarea şi conştiinţa istorică. Subiectivarea radicală pe care o includea noua întemeiere kantiană a esteticii a făcut astfel cu adevărat epocă. Discreditând orice altă cunoaştere teoretică în afara ştiinţei naturii, ea a silit reflecţia despre sine a ştiinţelor spiritului să se sprijine pe metodologia ştiinţelor spiritului. El i-a uşurat însă, în acelaşi timp, sarcina, punând la dispoziţie ca performanţă subsidiară „componenta artistică", „sentimentul" şi „transpunerea". Caracterizarea lui Helmholtz al ştiinţelor spiritului, pe care am tratat-o mai sus[73], este un bun exemplu în ambele sensuri al influenţei kantiene.

Dacă dorim să demonstrăm caracterul nesatisfăcător al unui asemenea crez al ştiinţelor spiritului şi să le oferim posibilităţi mai adecvate, va trebui să parcurgem un traseu ce străbate problemele *esteticii.* Funcţia transcendentală pe care Kant o atribuie facultăţii de judecare estetice este capabilă să satisfacă delimitarea faţă de cunoaşterea teoretică şi determinarea fenomenelor frumosului şi artei. Însă este oare acceptabil să rezervăm conceptul de adevăr cunoaşterii teoretice? Nu va trebui să admitem, de asemenea, că opera de artă dispune de adevăr? Vom vedea că recunoaşterea acestei laturi a problemei plasează într-o lumină nouă nu doar fenomenul artei, ci şi pe cel al istoriei[74]

2. Subiectivarea esteticii prin intermediul criticii kantiene

a) Teoria kantiană a gustului şi a geniului

α) Marca transcendentală a gustului

Kant a traversat el însuşi un moment de surpriză spirituală în momentul în care, încercând să afle temeiurile gustului, a realizat existenţa unui element aprioric ce depăşea generalitatea empirică[75] *Critica facultăţii de judecare* se naşte din acest gând. Ea nu mai este doar o simplă critică a gustului, în sensul în care gustul constituie obiectul unei aprecieri critice a celuilalt. Ea este o critică a criticii, adică o investigare a justificării unui asemenea comportament critic în cazul problemelor de gust. Nu mai este vorba doar de principii empirice chemate să legitimeze un gust răspândit şi consacrat – cum ar fi problema predilectă a cauzelor diversităţii gusturilor –, ci despre un element aprioric autentic, menit să legitimeze în sine şi în permanenţă posibilitatea criticii. În ce poate rezida un astfel de element?

Este limpede că semnificaţia frumosului nu poate fi derivată dintr-un principiu general şi nici demonstrată pornind de la acesta. Nimeni nu se îndoieşte de faptul că chestiunile de gust nu pot fi decise pe cale argumentativă sau printr-o demonstraţie. Este la fel de limpede că bunul gust nu va deţine niciodată o universalitate empirică autentică, astfel încât recursul la gustul dominant ratează adevărata natură a gustului. Am constatat deja că acest lucru rezidă în tendinţa sa de a nu se comporta mimetic şi de a nu se subordona orbeşte setului comun de criterii dominante şi modele consacrate. În domeniul gustului estetic, modelul şi exemplul au o funcţie privilegiată, însă, aşa cum afirmă în mod corect Kant, aceasta nu este una mimetică, ci se manifestă prin filiaţie[76] Modelul şi exemplul

---

[73] p. 16 sq.

[74] Excelenta carte, „Kants Kritik der Urteilskraft", pe care i-o datorăm lui Alfred Baeumler a investigat într-un mod cât se poate de revelator latura pozitivă a conexiunii între estetica lui Kant şi problema istoriei. Va trebui însă, la un moment dat, să alcătuim şi inventarul deficitelor.

[75] Vezi Paul Menzer, *Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung*, 1952.

[76] *Kritik der Urteilskraft*, 1799, p. 139, 200.

oferă gustului o pistă pentru un start propriu, dar nu-l despovărează de sarcina esențială. „Căci gustul trebuie să fie o facultate personală“[77]

Pe de altă parte, scurta noastră schiță a istoriei conceptului a evidențiat îndeajuns faptul că predilecția individuală nu este decisivă în problema gustului și că se recurge la o normă supraempirică deîndată ce intervine problema aprecierii estetice. Va trebui să recunoaștem că fundamentarea kantiană a esteticii pe judecata de gust satisface ambele laturi ale fenomenului, atât non-generalitatea sa empirică, cât și pretenția sa apriorică de universalitate.

Însă el plătește prețul acestei justificări a unei critici în domeniul gustului prin tăgăduirea oricărei *relevanțe epistemologice* a acestuia. Kant reduce sensul comun la un principiu subiectiv. Prin intermediul acestuia nu se ajunge la o cunoaștere a lucrurilor considerate a fi frumoase, ci se afirmă doar că acestora le corespunde o senzație de plăcere în subiect. După cum se știe, acest sentiment este întemeiat de către Kant pe finalitatea pe care o are reprezentarea obiectului pentru capacitatea noastră de cunoaștere în general. Temeiul plăcerii provocate de un lucru îl constituie jocul imaginației și al intelectului, o relație cât se poate de potrivită pentru cunoaștere. Această relație teleologic-subiectivă este într-adevăr, în teorie, identică pentru toți, deci general comunicabilă și întemeiază astfel pretenția de valabilitate universală a judecății de gust.

Acesta este *principiul* pe care Kant îl descoperă în facultatea de judecare estetică. Aceasta își este aici sieși lege. În acest sens este vorba despre o acțiune apriorică a frumosului, situată între un simplu asentiment senzorial-empiric în ceea ce privește problemele de gust și o universalitate raționalistă a regulilor. Desigur că în momentul în care relația cu sentimentul de viață este declarată drept singurul său temei, gustul nu mai poate fi numit o *cognitio sensitiva*. În acesta nu se cunoaște nimic despre obiect, dar nu este vorba despre consumarea unei reacții pur subiective, ca cea declanșată de ceea ce este sensibil-agreabil. Gustul este un „gust reflexiv“ (*Reflexionsgeschmack*).

Atunci când Kant numește astfel gustul adevăratul „simț comun“[78], el nu mai ia în considerare marea tradiție moral-politică a conceptului de sens comun, pe care am prezentat-o mai sus. Există mai curând două elemente care, în opinia sa, se reunesc în acest concept: mai întâi universalitatea ce îi revine gustului în măsura în care el constituie rezultatul jocului liber al tuturor facultăților noastre de cunoaștere și nu se limitează la un singur domeniu specific, asemenea unui simț extern, iar în al doilea rând gustul conține sociabilitate în măsura în care face abstracție de toate condițiile private subiective cum ar fi stimulul și emoționarea. Universalitatea acestui simț este definită, așadar, în ambele direcții în mod privativ, prin acel lucru de care se face abstracție și nu în mod pozitiv prin ceea ce întemeiază elementul comun și ctitorește comunitatea.

Deși pentru Kant vechea conexiune dintre gust și sociabilitate rămâne valabilă, el tratează doar marginal „cultura gustului“ în contextul unei „metodologii a gustului“[79] *Humaniora* sunt definite acolo, conform modelului tradiției grecești, ca sociabilitate proprie umanității, iar cultura sentimentului moral este socotită drept calea prin care gustul autentic poate să îmbrace o formă determinată și neschimbătoare[80] Determinația

[77] *Kritik der Urteilskraft*, § 17.

[78] *Kritik der Urteilskraft*, 1799, p. 64.

[79] *Kritik der Urteilskraft*, § 60.

[80] *Kritik der Urteilskraft*, p. 264. Cu toate acestea – în ciuda criticii sale la adresa filozofiei engleze a sentimentului moral –, nu îi putea fi necunoscut faptul că acest fenomen al sentimentului moral este prin filiație unul estetic. Oricum ar sta lucrurile, numind plăcerea provocată de frumusețea

de conținut a gustului nu face, așadar, parte din domeniul funcției sale transcendentale. Kant este interesat doar de măsura în care există un principiu propriu al facultății de judecare estetice și se concentrează, de aceea, doar asupra judecății de gust *pure*.

Intenției sale transcendentale îi corespunde faptul că „analitica gustului" își poate alege în mod liber exemplele de satisfacție estetică din frumosul natural, din domeniul decorativului, cât și din reprezentarea artistică. Felul de a exista (*Daseinsart*) al obiectelor a căror reprezentare place este irelevant pentru esența aprecierii estetice. „Critica facultății de judecare estetice" nu se vrea o filozofie a artei – chiar dacă arta este un obiect al acestei facultăți de judecare. Conceptul „judecății de gust estetice pure" este o abstracțiune metodică ce se plasează pieziș față de distincția dintre natură și artă. Trebuie, de aceea, să readucem la dimensiunile lor reale interpretările din filozofia artei dedicate acestuia – care pornesc mai ales de la conceptul de geniu – cu ajutorul unei examinări mai riguroase a esteticii kantiene. Să cercetăm pentru aceasta ciudata și mult-controversata teorie a lui Kant despre frumusețea liberă și cea dependentă[81]

β) *Teoria despre frumusețea liberă și cea dependentă*

Kant discută aici deosebirea dintre judecata de gust „pură" și cea „intelectuată", care corespunde diferenței dintre frumusețea „liberă" și cea „dependentă" (de un concept). O teorie fatală pentru înțelegerea artei, căci frumusețea liberă a naturii și – în domeniul artei – ornamentul apar astfel drept adevărata frumusețe a judecății de gust pure. Peste tot unde conceptul este „pus în socoteală" – ceea ce nu se întâmplă doar în cazul poeziei, ci și în cel al întregii arte *reprezentative* – situația pare, de fapt, similară celei din exemplele enumerate de Kant pentru frumusețea „dependentă". Exemplele acestuia – omul, animalul, clădirea – desemnează obiecte naturale așa cum există ele într-o lume dominată de scopurile omenești, sau obiecte produse pentru a servi scopurilor acestuia. În toate aceste cazuri, determinarea finală reprezintă o limitare a satisfacției estetice. Astfel, Kant consideră că tatuajele, cu alte cuvinte ornamentarea corpului omenesc, provoacă dezgust, deși ar putea să placă „nemijlocit". Desigur, Kant nu vorbește aici despre arta ca atare (nu doar despre „reprezentarea frumoasă a unui obiect"), ci despre lucrurile frumoase (natura, respectiv arhitectura).

Diferența dintre frumusețea naturii și cea a artei, așa cum o discută el însuși ulterior (vezi §48), este aici lipsită de însemnătate. Dar atunci când Kant enumeră printre exemplele de frumusețe liberă, în afara florilor, și arabescurile și muzica („fără o temă" sau chiar „fără text"), el circumscrie astfel indirect tot ce reprezintă un „obiect sub un anume concept" și ține astfel de frumusețea condiționată, neliberă: întregul univers al poeziei, al artelor plastice și al arhitecturii, precum și toate lucrurile naturii pe care nu le privim în acest fel, căutând doar frumusețea lor, așa cum facem în cazul florilor decorative. Judecata de gust este în toate aceste cazuri tulburată și îngrădită. Recunoașterea artei pare imposibilă datorită întemeierii esteticii pe „judecata de gust pură" – cu excepția cazului în care criteriul gustului retrogradează la statutul de condiție preliminară. Introducerea conceptului de geniu în secțiunile ulterioare ale *Criticii facultății de judecare* poate fi interpretată astfel. Acest lucru ar echivala însă cu o deplasare ulterioară.

---

naturii una „potrivit înrudirii sale morală", el poate afirma despre sentimentul moral, acest efect al facultății de judecare practice, că satisfacția provocată de acesta ar fi una a priori. (vezi *Kritik der Urteilskraft*, p. 169).

[81] *Kritik der Urteilskraft*, § 16 sq.

Deocamdată nu se vorbește despre acest lucru. Aici (în § 16) punctul de vedere al gustului nu numai că nu pare să constituie o simplă premisă, el pretinde chiar capacitatea de a epuiza esența facultății de judecare estetică și de a o apăra pe aceasta din urmă de limitările impuse de criteriile „intelectuale". Și deși Kant observă că unul și același lucru poate fi judecat din cele două perspective diferite – cea a frumuseții libere și cea a celei dependente – arbitrul ideal în problema gustului pare a fi cel care judecă pornind de la „ceea ce are în fața simțurilor" și nu de la „ceea ce are în minte". Frumusețea propriu-zisă ar fi cea a florilor și a ornamentului, care se prezintă de la bun început și în sine drept frumoase și în cazul cărora nu mai este nevoie să facem abstracție în mod conștient de un obiect sau o finalitate.

Cu toate acestea, privind mai atent, vom observa că o astfel de interpretare este inadecvată atât textului kantian, cât și chestiunii pe care o are în vedere. Presupusa deplasare a punctului de vedere kantian de la gust către geniu este inexistentă în această formă: trebuie doar să învățăm să recunoaștem încă din început pregătirea secretă a evoluției ulterioare. Este neîndoielnic faptul că acele limitări care interzic tatuajele pe corpul omenesc și un anumit ornament în cazul bisericilor nu sunt deplânse de Kant, ci încurajate. El apreciază, deci, această pierdere suferită de satisfacția estetică drept un câștig din punct de veder moral. În mod evident, exemplele de frumusețe liberă nu sunt chemate să prezinte frumusețea propriu-zisă, ci doar să asigure faptul că satisfacția ca atare nu constituie o apreciere a perfecțiunii obiectului. Chiar dacă, la capătul acestui capitol, Kant își închipuie că ar putea aplana unele dispute legate de problema frumuseții sau, mai bine zis, de comportamentul față de frumos, posibilitatea reconcilierii în materie de dispute între arbitrii gustului este cu toate acestea doar un fenomen secundar, întemeiat pe cooperarea a două puncte de vedere, și anume astfel încât cazul mai frecvent devine acordul celor două perspective.

Un asemenea acord va fi dat mereu acolo unde „privirea îndreptată către concept" nu anulează libertatea imaginației. Kant poate afirma, fără să se contrazică, faptul că absența unui conflict cu o determinare finală reprezintă o condiție legitimă chiar și pentru satisfacția *estetică*. Și așa cum izolarea unor frumuseți libere ce ființează pentru sine fusese una artificială (oricum, „gustul" pare să se valideze cel mai adesea acolo unde este ales nu numai ceea ce este bun, ci și ceea ce este bun la locul potrivit), se poate și trebuie să depășim într-atât poziția acelei judecăți de gust pure, încât să putem spune: cu siguranță nu este vorba despre frumusețe acolo unde un anumit concept al rațiunii este făcut sensibil în mod schematic prin imaginație, ci doar acolo unde imaginația se află în concordanță liberă cu intelectul, adică unde poate fi productivă. Dar această activitate formativă productivă a imaginației nu este cea mai bogată acolo unde ea este pur și simplu liberă (ca de exemplu în fața unduirilor unor arabescuri), ci acolo unde ea trăiește într-un spațiu pe care tendința unificatoare a intelectului nu îl construiește ca pe o îngrădire, ci îl creionează ca stimulent al jocului acesteia.

γ) *Teoria despre idealul de frumusețe*

Firește că ultimele observații au anticipat în bună măsură textul kantian. Cu toate acestea însă, continuarea raționamentului (vezi §17) dovedește legitimitatea acestei interpretări. Dispunerea accentelor în acest capitol devine vizibilă abia după o cântărire atentă. Acea idee normală a frumuseții despre care se vorbește aici pe larg nu constituie tema centrală și nu reprezintă idealul de frumusețe către care gustul năzuiește potrivit naturii sale. Un ideal al frumuseții există mai degrabă în ceea ce privește înfățișarea umană: în „expresia

moralității", „*fără de care obiectul nu ar plăcea universal*". Aprecierea conformă unui ideal de frumusețe nu este atunci, în mod evident, așa cum spune Kant, o simplă judecată de gust. Iată care va fi consecința cea mai importantă a acestei teorii: pentru a plăcea, ceva trebuie să fie în același timp mai mult decât agreabil-cu-gust[82]

Este într-adevăr uimitor. Tocmai când frumusețea propriu-zisă părea să excludă orice fixare prin concepte finale, iată că aici se vorbește, dimpotrivă, despre o casă frumoasă, despre un copac frumos, o grădină frumoasă etc. și se spune că acestea nu permit reprezentarea unui ideal, „pentru că scopurile *nu sunt suficient* (subl. mea) determinate și fixate prin conceptul lor; ca atare, finalitatea este aproape tot atât de liberă ca și în cazul frumuseții *vagi*". Există un ideal de frumusețe doar în ceea ce privește înfățișarea umană, tocmai pentru că ea este singura capabilă de o frumusețe fixată printr-un concept final! Această teorie elaborată de Winckelmann și Lessing[83] câștigă în cadrul fundării kantiene a esteticii un fel de poziție-cheie. Căci tocmai prin această teză se observă cât de puțin corespunde o estetică formală a gustului (o estetică a arabescului) concepției lui Kant.

Teoria despre idealul de frumusețe se întemeiază pe distincția dintre ideea normală și ideea rațiunii sau idealul de frumusețe. Ideea normală estetică se întâlnește în toate genurile existente în natură. Felul în care trebuie să arate un animal frumos (vaca lui Miron, de exemplu) constituie un etalon al aprecierii exemplarului individual. Această idee normală constituie, deci, o intuiție individuală a imaginației ca „imagine valabilă pentru întreaga specie, care plutește între intuițiile tuturor indivizilor". Dar reprezentarea unor asemenea idei normale nu place datorită frumuseții, ci doar „pentru că ea nu contrazice nici una din condițiile a căror împlinire este necesară pentru ca un exemplar al acestei specii să poată fi frumos". Ea nu constituie arhetipul frumuseții, ci doar al corectitudinii.

Acest lucru este valabil și în ceea ce privește ideea normală a înfățișării omului. Dar înfățișarea umană dispune de un adevărat ideal de frumusețe în „expresia moralității". Să combinăm acest lucru cu teoria de mai târziu a ideilor estetice și cu cea a frumuseții ca simbol al moralității. Vom descoperi astfel că teoria despre idealul de frumusețe pregătește terenul pentru problema esenței artei[84]. Aplicarea în sensul clasicismului winckelmannian a acestei idei în teoria artei este evidentă[85] Ceea ce Kant vrea să spună este de bună seamă următorul lucru, și anume că în cazul reprezentării înfățișării omului, obiectul întruchipat și ceea ce ni se adresează ca și conținut estetic sunt unul și același lucru. Nu poate exista nici un alt conținut al acestei întruchipări decât cel exprimat în înfățișarea și aspectul obiectului întruchipat. Vorbind în termeni kantieni: satisfacția intelectuată și cea interesată produsă de acest ideal întruchipat de frumusețe nu îndepărtează de satisfacția

---

[82] [Analiza kantiană a judecății de gust mai este din păcate și azi obiectul unui abuz comis în favoarea teoriei artei, prin *Ästhetische Theorie* a lui T. W. Adorno (*Schriften*, Bd. 7, p. 22 sq.), sau prin H. R. Jauss (în *Ästhetische Erfahrung und hermeneutische Analyse*, Frankfurt, 1982, p. 29 sq.)]

[83] Lessing, „Entwürfe zum Laokoon" nr. 20 b; în Lessing, *Sämtliche Schriften*, ed. Lachmann, 1886 sq., Bd. 14, p. 415.

[84] Să nu uităm că, de acum încolo, Kant se gândește în mod evident la opera de artă și nu în mod prioritar la frumusețea naturii. [Acest lucru este valabil deja și pentru „ideea normală" și prezentarea ei scolastică și, pe deplin, în cazul idealului: „și cu atât mai mult cel care vrea să le *întruchipeze.*" *(Kritik der Urteilskraft*, §17, p. 60)]

[85] Vezi Lessing, op. cit. , despre „pictorul de flori și peisagist": „El imită frumuseți ce nu sunt capabile de nici un ideal", iar o corespondență pozitivă se regăsește în poziția privilegiată acordată sculpturii în ierarhia artelor plastice.

estetică, ci este una cu aceasta. Întregul conținut al operei ni se adresează ca expresie a obiectului său doar în întruchiparea înfățișării omului[86]

Esența întregii arte constă în sine, așa cum a formulat Hegel acest lucru, în faptul că „îl aduce pe om în fața lui însuși"[87]. Și alte obiecte ale naturii – nu doar înfățișarea omului – pot exprima idei morale în întruchipare artistică. Orice prezentare artistică, fie a unui peisaj, fie a unei *naturi moarte*, chiar orice contemplare însuflețitoare a naturii are un asemenea efect. Însă Kant are dreptate în această privință: expresia moralității este atunci una împrumutată. Omul, în schimb, produce aceste idei în interiorul ființei sale proprii și, pentru că el este ceea ce este, le exprimă. Un copac uscat datorită condițiilor vitrege în care a crescut poate să ne pară jalnic, dar acest lucru nu este expresia sentimentului copacului care se simte mizerabil, iar din perspectiva idealului de copac degradarea nu înseamnă „nenorocire". Dimpotrivă, omul care se află într-o stare jalnică este, raportat la însuși idealul uman de moralitate, într-adevăr nenorocit (dar nu fiindcă i-am atribui un ideal uman inexistent în cazul său față de care el ar exprima în ochii noștri o nenorocire, fără a fi nenorocit). Hegel înțelege perfect acest lucru în prelegerile sale de estetică, atunci când numește expresia moralității o „strălucire a spiritualității"[88]

Iată cum formalismul „satisfacției seci" duce nu doar la disoluția masivă a raționalismului în estetică, ci și în general la anularea oricărei teorii universale (cosmologice) a frumosului. Tocmai prin diferențierea clasicistă între ideea normală și idealul de frumusețe, Kant distruge temeiul de la care estetica perfecțiunii își află frumusețea unică și inegalabilă în evidența sensibilă desăvârșită a oricărei ființări. Abia acum „arta" poate deveni un fenomen de sine stătător. Sarcina ei nu mai este întruchiparea idealurilor naturale, ci întâlnirea omului cu sine însuși în natură și universul uman-istoric. Demonstrația lui Kant, conform căreia frumosul place fără concept, nu înseamnă nicidecum că atenția noastră se îndreaptă doar asupra frumosului care ni se adresează într-un mod semnificativ. Tocmai ideea lipsei de concept a gustului este cea care duce dincolo de o estetică a simplului gust[89]

δ) *Interesul pentru frumosul din natură și artă*

Atunci când Kant reflectează asupra *interesului* cu care este întâmpinat, nu empiric, ci a priori, frumosul, această problemă a interesului pentru frumos constituie o noutate față de determinarea fundamentală a caracterului dezinteresat al satisfacției estetice și reali-

---

[86] Kant îl urmează aici pe Sulzer, care, în secțiunea dedicată „frumuseții" din *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, scoate în evidență în mod similar înfățișarea omului. Căci corpul omenesc „nu este altceva decât sufletul devenit vizibil". Schiller scrie la rândul său în studiul *Über Matthissons Gedichte*: „Imperiul formelor determinate nu se întinde dincolo de corpul animalelor și inima omului; afirmarea unui ideal este de aceea posibilă doar în ceea ce le privește pe acestea două (este vorba bineînțeles, după cum reiese din acest context, despre unitatea acestora, a corporalității animale cu inima, care constituie natura dual a omului)." Însă lucrarea lui Schiller constituie, de altfel, o adevărată legitimare a peisagismului și a poeziei naturii cu ajutorul conceptului de simbol, prefațând astfel estetica artei.

[87] *Vorlesungen über die Ästhetik*, ediția Lasson, p. 57: „Nevoia generală a operei de artă este așadar cea de a cerceta gândurile omului, fiind o modalitate de a-i înfățișa ceea ce el este."

[88] *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. Lasson, p. 213.

[89] [Kant afirmă în mod explicit faptul că „aprecierea după un ideal de frumusețe nu este o simplă judecată de gust" (*Kritik der Urteilskraft*, p. 61). Vezi studiul meu, *Die Stellung der Poesie im Hegel'schen System der Künste*, Hegel-Studien 21, (1986).]

zează tranziția de la concepția despre gust către cea despre geniu. Teoria care se dezvoltă în înlănțuirea celor două fenomene este aceeași. Asigurarea fundamentului este interesată de eliberarea „criticii gustului" de prejudecăți senzualiste și raționaliste. Este în logica lucrurilor că întrebarea legată de felul de a exista a ceea ce este supus aprecierii estetice (și astfel întreaga problematică a raportului dintre frumosul naturii și cel al artei) nu este nici măcar formulată de către Kant. Această dimensiune problematică se deschide, însă, cu necesitate în momentul în care poziția gustului este gândită până la capăt, adică dincolo de ea însăși[90]. Relevanța interesatoare a frumosului este problema care constituie mobilul propriu-zis al esteticii kantiene. Ea este una diferită în cazul naturii și în cel al artei și tocmai comparația frumuseții naturii cu cea a artei determină elaborarea problemelor.

Aflăm aici stratul cel mai intim al gândirii lui Kant[91]. În mod cât se poate de surprinzător, nu arta este cea pentru care Kant trece dincolo de „satisfacția dezinteresată" pentru a se întreaba în legătură cu interesul legat de frumos. Am dedus din teoria despre idealul de frumusețe doar o întâietate a artei față de frumusețea naturii; și anume privilegiul de a fi limbajul mai nemijlocit al moralității. Kant accentuează dimpotrivă (vezi § 42) întâietatea *frumosului natural* în fața frumosului artei. Frumosul naturii nu are întâietate doar în privința judecății estetice pure, arătând că frumosul se sprijină pe finalitatea obiectului reprezentat pentru capacitatea noastră de cunoaștere în general. Acest lucru devine atât de limpede în cazul frumosului naturii, deoarece acesta nu dispune de o semnificație de conținut, arătând astfel judecata de gust în puritatea ei neintelectuată.

Dar acesta nu dispune doar de o întâietate metodologică; Kant susține și existența uneia de conținut. El mizează în mod evident mult pe acest element al teoriei sale. Natura frumoasă este capabilă să trezească un interes nemijlocit, și anume unul moral. Aprecierea drept ceva frumos a formelor frumoase ale naturii trimite dincolo de sine la gândul „că natura a dat naștere acelei frumuseți". Acolo unde acest gând trezește un interes avem de a face cu un stadiu cultivat al sentimentului moral. În timp ce Kant, influențat de Rousseau, respinge deducția universală de la rafinarea gustului pe baza frumosului în general asupra sentimentului moral, el consideră că simțul pentru frumusețea naturii constituie o problemă distinctă. Faptul că natura este frumoasă trezește un interes doar în cel care dispune de „o prealabilă întemeiere solidă a interesului pentru binele moral". Interesul pentru frumosul naturii este deci „potrivit înrudirii sale, moral". Observând concordanța lipsită de finalitate între natură și satisfacția noastră independentă de orice interes, și, prin urmare, o minunată finalitate a naturii pentru noi, acest interes pentru frumosul naturii ne desemnează drept scop ultim al creației: trimite la „menirea noastră morală".

Aici se îmbină în chip minunat respingerea esteticii perfecțiunii cu relevanța frumosului naturii. Tocmai fiindcă nu întâlnim în natură *scopuri în sine* și întâlnim totuși frumusețe, adică o finalitate în scopul satisfacției noastre, natura ne arată astfel, printr-un „semn", că suntem într-adevăr scopul ultim, final al creațiunii. Disoluția concepției antice despre cosmos, care îi acorda omului locul său în ansamblul universal al ființării și oricărei ființări scopul său al perfecțiunii, conferă lumii ce încetează să mai fie frumoasă ca ordine

[90] Este meritul lui Rudolf Odebrecht (în *Form und Geist. Der Aufstieg des dialektischen Gedankens in Kants Ästhetik*, Berlin, 1930) de a fi descoperit aceste conexiuni. [Vezi de atunci, studiul meu „Anschauung und Anschaulichkeit", în *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19, 1980, pp. 173-180; *Ges. Werke*, Bd. 8]

[91] Acest lucru a fost intuit corect de Schiller, care scria: „Cei care s-au deprins să-l admire doar ca pe un mare gânditor se vor bucura să întâlnească aici o urmă a inimii sale." (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, *Werke*, ed. Güntter u. Witkowski, Leipzig, 1910 sq., Teil 17, p. 480.)

a unor scopuri absolute, noua *frumusețe* de a avea o finalitate pentru noi. Ea devine „natură" a cărei inocență constă în faptul că nu știe nimic despre om și viciile sale. Cu toate acestea ea ne comunică ceva. Având în vedere ideea unei meniri inteligibile a umanității, natura ca natură frumoasă dobândește *un limbaj*, care o conduce către *noi*.

Firește că relevanța artei se sprijină la rândul ei pe faptul că ni se adresează, că ea îl prezintă pe om lui însuși în existența sa determinată moral. Dar produsele artei există doar pentru a ni se adresa astfel, pe când, dimpotrivă, obiectele din natură nu există pentru a ni se adresa astfel. Tocmai aici se află interesul relevant al frumosului naturii, în faptul că este totuși capabil să ne facă conștienți de menirea noastră morală. Arta nu ne poate comunica această regăsire de sine a omului într-o realitate lipsită de intenționalitate. Faptul că omul se întâlnește pe sine însuși în artă nu înseamnă o confirmare dinspre altceva decât el însuși[92]

Acest lucru este corect în sine. Însă oricât ar fi de impresionantă coerența acestui raționament kantian, el nu judecă fenomenul artei apelând la un criteriu adecvat. Să regândim acest lucru. Întâietatea frumosului naturii în fața frumosului artei reprezintă doar reversul deficitului de determinare al mesajului frumosului naturii. Astfel am putea identifica, invers, întâietatea artei în fața frumosului naturii în faptul că limbajul artei este unul exigent (*anspruchsvoll*), care nu se oferă în mod liber și nedeterminat interpretării condiționate de o anumită dispoziție, ci ni se adresează determinat într-un mod semnificativ. Iar caracterul extraordinar și misterios al artei este dat de faptul că această exigență (*Anspruch*) nu ne încătușează, totuși, spiritul (*Gemüt*), deschizând, dimpotrivă, spațiul jocului liber al facultăților noastre de cunoaștere. Kant apreciază just acest lucru atunci când spune[93] că arta ar trebui „să treacă drept natură", adică să placă, fără să trădeze constrângerile impuse de reguli. Noi nu acordăm atenție concordanței intenționate a ceea ce este prezentat cu realitatea familiară nouă; nu ne interesează cu ce anume seamănă. Nu îi măsurăm sensul exigent (*Anspruchssinn*) raportându-l la un criteriu deja bine cunoscut, ci, dimpotrivă, acest criteriu, „conceptul", este „extins estetic" în mod nelimitat[94]

Definiția kantiană a artei ca „reprezentare frumoasă legată de un obiect" ia în considerare acest lucru în măsura în care până și urâtul este frumos în întruchiparea prin artă. Cu toate acestea, esența propriu-zisă a artei este dezavantajată în comparația cu frumosul naturii. Dacă conceptul unui obiect ar fi doar frumos întruchipat, acest lucru ar constitui doar tema unei întruchipări „formale" și ar satisface doar condiția indispensabilă oricărei frumuseți. Arta este, chiar și după Kant, mai mult decât „reprezentarea frumoasă a unui obiect"; ea este întruchipare a *ideilor estetice*, adică a ceva situat dincolo de orice concept. Conceptul de geniu va fi cel care formulează această idee a lui Kant.

Nu poate fi negat faptul că teoria despre ideile estetice, prin întruchiparea cărora artistul extinde nelimitat conceptul dat însuflețind jocul liber al facultăților sufletului, are în ochii cititorului de azi o trăsătură nefericită. De parcă aceste idei ar fi anexate unui concept deja călăuzitor, precum atributele unei divinități figurii acesteia. Întâietatea tradițională a conceptului rațional despre reprezentarea estetică inexponibilă este atât de puternică, încât chiar și la Kant se produce iluzia unei anteriorități a conceptului față de

---

92 [Aici ar fi trebuit să fie evidențiată funcția obligativă a analiticii sublimului. Vezi între timp lucrarea lui J. H. Trede, *Die Differenz von theoretischem und praktischem Vernunftgebrauch und dessen Einheit innerhalb der Kritik der Urteilskraft*, Heidelberg, 1969 și studiul meu, „Anschauung und Anschaulichkeit", în *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19 (1980), pp. 1-13; *Ges. Werke*, Bd. 8]

93 *Kritik der Urteilskraft*, 1799[3], p. 179 sq.

94 Idem, p. 194.

ideea estetică, deşi în jocul facultăţilor prevalează nu raţiunea, ci imaginaţia[95] Teoreticianul artei va mai găsi destule mărturii potrivit cărora lui Kant îi va fi destul de greu să-şi menţină ideea principală privind incomprehensibilitatea frumosului, care-i asigură în acelaşi timp obligativitatea, fără a apela involuntar la întâietatea conceptului.

Liniile generale ale raţionamentului său sunt însă ferite de asemenea lipsuri şi dovedesc o consecvenţă impresionantă ce culminează în funcţia conceptului de geniu pentru întemeierea artei. Chiar şi fără a intra într-o interpretare mai amănunţită a acestei „facultăţi a întruchipării ideilor estetice", se poate spune că astfel Kant nu este nicidecum îndepărtat de la interogaţia sa transcendental-filozofică şi deturnat pe drumul greşit al unei psihologii a creaţiei artistice. Iraţionalitatea geniului marchează un factor productiv creator de reguli, care se înfăţişează în mod similar atât creatorului cât şi celui care se desfată. Nu există nici o posibilitate de a surprinde pe altă cale conţinutul operei artei frumoase, decât în plăsmuirea unică a operei şi în misterul nicicând deplin accesibil în nici o limbă al impresiei pe care o produce. De aceea, conceptul de geniu corespunde unui lucru pe care Kant îl consideră decisiv pentru gustul estetic, şi anume jocul eliberat al facultăţilor sufleteşti, intensificarea sentimentului vieţii ce rezultă din armonizarea imaginaţiei cu raţiunea şi îndeamnă la zăbovire în faţa frumosului. Geniul este pe deplin un mod de manifestare a acestui spirit vitalizant. Spre deosebire de dogmatismul încremenit al pedanteriei scolastice, geniul dă dovadă de un avânt liber al inventivităţii şi, prin aceasta, de o originalitate creatoare de modele.

ε) *Raportul dintre gust şi geniu*

Având în vedere această stare de lucruri, se impune întrebarea legată de modul în care Kant defineşte raportul reciproc dintre gust şi frumos. El păstrează întâietatea de principiu a gustului, în măsura în care şi operele artei frumoase, care este arta geniului, se plasează sub perspectiva călăuzitoare a frumuseţii. Având în vedere invenţia geniului, retuşarea oferită de către gust ar putea fi considerată ridicolă, însă acesta constituie disciplina necesară care îi este atribuită geniului. Astfel, Kant susţine că, în situaţiile problematice întâietatea îi revine gustului. Dar această problemă nu are o importanţă principială. Căci în principiu gustul se întemeiază pe un fundament comun cu geniul. Arta geniului constă în a face comunicabil jocul liber al facultăţilor de cunoaştere. Acest lucru îl realizează ideile estetice pe care el le inventează. Însă comunicabilitatea stării de spirit, a plăcerii caracteriza şi satisfacţia estetică a gustului. Acesta este o facultate a judecării, deci un gust reflexiv, dar obiectul reflecţiei sale este doar acea stare de spirit a animării facultăţilor de cunoaştere care este dată atât în cazul frumosului naturii cât şi în cel al frumosului artei. Importanţa sistematică a conceptului de geniu este, dimpotrivă, limitată la cazul particular al frumosului artei, raza de acţiune a conceptului de gust este universală.

Faptul că Kant subordonează complet conceptul de geniu interpretării sale transcendentale, nealunecând nicidecum în psihologia empirică, devine evident prin limitarea conceptului de geniu la creaţia artistică. Acest lucru este, din punct de vedere empiric-psihologic, cu totul nejustificat atunci când refuză această titulatură marilor inventatori şi inovatori din domeniul ştiinţei şi tehnicii[96] Peste tot unde „se poate ajunge" la ceva ce nu poate fi găsit doar prin studiu şi travaliu metodic, deci peste tot unde avem de a

[95] Vezi *Kritik der Urteilskraft*, p. 161: „Acolo unde imaginaţia în libertatea ei trezeşte raţiunea", precum şi la pagina 194: „atunci imaginaţia este creatoare; ea pune în mişcare facultatea ideilor intelectuale (raţiunea)".

[96] *Kritik der Urteilskraft*, p. 183 sq.

face cu *inventio*, acolo unde ceva se datorează inspirației și nu calculului metodic, rolul principal îi revine lui *ingenium*, geniului. Cu toate acestea intenția lui Kant este corectă: doar opera de artă este determinată de faptul că nu este plăsmuită decât prin geniu. Doar în cazul artistului este adevărat că „invenția" sa, opera, se raportează potrivit ființei sale la spirit, la spiritul care creează, cât și la cel ce judecă și se desfată. Doar aceste invenții nu pot fi imitate, astfel încât Kant are dreptate – din perspectivă transcendentală – să vorbească doar aici despre geniu și să definească arta frumoasă ca artă a geniului. Toate celelalte realizări și invenții geniale, oricât ar fi de genială invenția, nu sunt definite potrivit esenței lor de acest lucru.

Să reținem: pentru Kant, conceptul de geniu înseamnă într-adevăr doar o completare a ceea ce îl interesează „în intenție transcendentală" în legătură cu facultatea de judecare estetică. Să nu uităm că *Critica facultății de judecare* se ocupă în partea a doua în exclusivitate cu *natura* (și judecarea acesteia din perspectiva conceptelor finale) și nu are nimic de a face cu arta. Raportată la intenția generală a întregului, aplicarea facultății de judecare estetice asupra frumosului și sublimului în *natură* este mai importantă decât fundamentarea transcendentală a *artei*. „Finalitatea naturii pentru facultatea noastră de cunoaștere", care, așa cum am văzut, se poate manifesta doar în cazul frumosului naturii (și nu în cel al artei), are, în calitate de principiu transcendental al facultății de judecare estetice, în același timp rolul de a pregăti rațiunea în vederea aplicării conceptului unei finalități asupra naturii[97] Astfel, critica gustului, respectiv estetica, este pregătire a teleologiei. Legitimarea acesteia – a cărei revendicare constitutivă referitoare la cunoașterea naturii a distrus critica rațiunii pure – în calitate de principiu al facultății de judecare este intenția filozofică a lui Kant, cea care conduce ansamblul filozofiei sale la o concluzie sistematică. Facultatea de judecare constituie puntea între intelect și rațiune. Inteligibilul, la care trimite gustul, substratul suprasensibil al umanității, conține în același timp medierea între conceptele naturii și cele ale libertății[98]. Aceasta este semnificația sistematică a problemei frumuseții naturii pentru Kant. *Ea întemeiază poziția centrală a teleologiei.* Doar ea, și nu arta, poate poate servi legitimării conceptului de finalitate pentru judecarea naturii. Chiar și din acest motiv sistematic, judecata de gust „pură" rămâne temeiul indispensabil al celei de-a treia Critici.

Dar chiar și în cadrul Criticii facultății de judecare estetice nu este vorba până la urmă despre o marginalizare a gustului de către concepția despre geniu. Să urmărim modul în care Kant descrie geniul: geniul este un favorit al naturii – așa cum frumusețea naturală este considerată un dar al naturii. Arta frumoasă trebuie să treacă drept natură. Prin intermediul geniului natura îi dă regula artei. În toate aceste formulări[99] conceptul de natură este criteriul necontestat.

Performanța conceptului de geniu este, prin urmare, doar aceea de a pune pe aceeași treaptă estetică produsele artei frumoase și pe cele ale frumuseții naturale. Și arta este privită din punct de vedere estetic, adică și ea constituie o problemă a facultății de judecare reflexive. Ceea ce este produs în mod intenționat – și are în această privință o finalitate – nu trebuie raportat la un concept, ci vrea să placă în simpla apreciere, asemenea frumosului naturii. Formula „arta frumoasă este artă a geniului" nu înseamnă, deci, nimic altceva decât că nici în cazul frumosului în artă nu există un alt principiu de judecare, nici un alt criteriu al conceptului și al cunoașterii decât cel al finalității pentru sentimentul libertății în jocul facultății noastre de cunoaștere. Frumosul în natură *sau*

[97] *Kritik der Urteilskraft*, p. LI

[98] Idem, p. LV sq.

[99] Idem, p. 181.

artă[100] are unul şi acelaşi principiu aprioric care rezidă pe de-a-ntregul în subiectivitate. Autonomia facultăţii de judecare estetică nu întemeiază în nici un fel existenţa unui domeniu autonom pentru obiectele frumoase. Reflecţia transcendentală kantiană către un apriori al facultăţii de judecare justifică revendicarea judecăţii estetice, dar nu permite o estetică filozofică în sensul unei filozofii a artei (iar Kant afirmă el însuşi că criticii nu-i corespunde aici nici o doctrină sau metafizică[101]).

b) Estetica geniului şi conceptul de trăire

α) *Impunerea conceptului de geniu*

Întemeierea facultăţii de judecare estetice pe un a priori al subiectivităţii va dobândi o semnificaţie nouă odată cu modificarea sensului reflecţiei filozofice transcendentale a celor care i-au urmat lui Kant. Problema artei va fi reformulată datorită dispariţiei fundalului metafizic, care la Kant întemeia întâietatea frumosului şi reatașa conceptul de geniu naturii. Modul în care Schiller receptează *Critica facultăţii de judecare*, angajând întreaga forţă a temperamentului său moral-pedagogic în slujba ideii unei „educaţii estetice", determină impunerea *punctului de vedere al artei* în faţa poziţiei kantiene a gustului şi a facultăţii de judecare.

Din perspectiva artei se produce astfel o reaşezare fundamentală a raportului conceptelor kantiene de gust şi de geniu. Conceptul mai larg a trebuit să devină cel al geniului, iar fenomenul gustului trebuia, invers, să se deprecieze.

Ei bine, nici în cazul lui Kant nu lipsesc argumentele în favoarea unei asemenea revalorizări. Nici pentru el nu este indiferent în ceea ce priveşte facultatea de apreciere (*Beurteilungsvermögen*) a gustului faptul că arta frumoasă este artă a geniului. Tocmai acesta este lucrul la a cărui judecare participă gustul, şi anume dacă o operă de artă este lipsită sau nu de spirit. Kant afirmă la un moment dat despre frumuseţea artei că trebuie să ţinem seama de posibilitatea acesteia – care necesită geniu – „în judecata unui astfel de obiect"[102], iar în altă parte el afirmă cât se poate de firesc că fără geniu nu este posibilă nici arta frumoasă, dar nici un gust personal care să o judece corect[103] Astfel perspectiva asupra gustului, în măsura în care acesta este exercitat asupra celui mai nobil obiect al său, asupra artei frumoase, trece de la sine în cea asupra geniului. Genialităţii creaţiei îi corespunde genialitatea înţelegerii. Kant nu se exprimă astfel, dar conceptul de geniu pe care-l utilizează aici[104] e valabil în mod similar în ambele privinţe. Acesta este fundamentul pe care se va clădi în continuare.

Este într-adevăr evident că conceptul de gust îşi pierde importanţa atunci când pe primul plan trece fenomenul artei. Punctul de vedere al gustului este unul secundar faţă de opera de artă. Sensibilitatea selectivă care îl caracterizează are adesea o funcţie nivelatoare în raport cu originalitatea operei de artă geniale. Gustul evită neobişnuitul şi nemaiauzitul. El este un simţ superficial şi nu se angajează în ceea ce priveşte elementul original al unei producţii artistice. Ascensiunea conceptului de geniu în secolul al XVII-lea manifestă deja un accent polemic la adresa conceptului de gust. Căci acesta era îndreptat împotriva esteticii clasiciste, în timp ce idealului de gust al clasicismului francez îi era atribuită recunoaşterea lui Shakespeare (Lessing!). Kant este conservator în această privinţă şi

[100] Kant preferă în mod caracteristic conjuncţia „sau" în locul lui „şi".
[101] *Kritik der Urteilskraft*, p. X şi LII.
[102] *Kritik der Urteilskraft*, §48.
[103] *Kritik der Urteilskraft*, § 60.
[104] *Kritik der Urteilskraft*, § 49.

adoptă o poziție mediană în măsura în care păstrează conceptul de gust – ce nu fusese doar repudiat sub semnul „Sturm und Drang"-ului, ci și încălcat cu o impetuozitate caracteristică – într-o finalitate transcendentală.

Cu toate acestea, atunci când Kant trece de la această fundamentare generală la problemele unei filozofii a artei, trimite el însuși dincolo de concepția despre gust. Vorbește atunci despre ideea unei *desăvârșiri a gustului*[105] Dar ce înseamnă acest lucru? Caracterul normativ al gustului include posibilitatea formării și perfecționării sale. Gustul desăvârșit, a cărui întemeiere este miza centrală, va adopta, după Kant, o anumită formă neschimbătoare. Acest lucru constituie – oricât de absurd ni s-ar părea – o judecată perfect logică. Căci dacă gustul este conform revendicării sale bun gust, atunci satisfacerea acesteia ar trebui într-adevăr să pună capăt întregului relativism al gustului, de la care se revendică scepticismul estetic. El ar trebui să cuprindă toate operele artei de „calitate", așadar cu siguranță toate cele care sunt produse prin geniu.

Vedem astfel că ideea unui gust desăvârșit pe care o discută Kant ar putea fi definită mai bine prin conceptul de geniu. Aplicarea ideii gustului desăvârșit în domeniul frumosului naturii ar fi în mod evident primejdioasă. Acest lucru ar putea fi acceptat, eventual, în cazul artei grădinilor. Dar Kant a anexat arta grădinilor în mod consecvent frumosului artei[106] Cu toate acestea, ideea unui gust desăvârșit este destul de inadecvată în fața frumuseții naturii, cum ar fi cea a peisajului. Să reprezinte el oare o omagiere a tot ce este frumos în natură? Există oare posibilitatea unei diferențieri? Să existe oare aici o ierarhie? Este un peisaj însorit mai frumos decât unul învăluit în ploaie? Există, de fapt, urâtul în natură? Sau doar atracții variate în funcție de dispoziții schimbătoare și plăceri diferite pentru gusturi diferite? Kant ar putea avea dreptate atunci când socotește că faptul că natura place în genere are o pondere morală. Dar este oare rezonabil în cazul acesteia să diferențiem între un gust bun și unul prost? Acolo unde o asemenea diferențiere este întru totul neîndoielnică, în cazul artei și al artificialului, acolo gustul este, așa cum am văzut, o condiție limitativă a frumosului și nu conține principiul său propriu-zis. Astfel, ideea unui gust desăvârșit are ceva îndoielnic în cazul naturii și al artei. Conceptul de gust este forțat în cazul în care se omite includerea în el a ideii caracterului schimbător al gustului. Dacă există o mărturie a caracterului schimbător al tuturor lucrurilor omenești și a relativității tuturor valorilor umane, atunci acest lucru este gustul.

Întemeierea kantiană a esteticii pe conceptul de gust nu poate, de aceea, să ne satisfacă cu adevărat. Ne este cu mult mai la îndemână utilizarea conceptului de geniu, pe care Kant la elaborat ca principiu transcendental al frumosului artei, ca principiu estetic universal. Acesta îndeplinește mult mai bine decât conceptul de gust exigența invariabilității în fața scurgerii timpului. Miracolul artei, desăvârșirea misterioasă proprie creațiilor artistice reușite este vizibilă dincolo de timp. Pare astfel posibilă subordonarea conceptului de gust fundării transcendentale a artei și interpretarea gustului drept simț sigur al geniului artei. Principiul kantian conform căruia: „Arta frumoasă este artă a geniului" va deveni astfel principiul transcendental al esteticii în general. Estetica este posibilă, până la urmă, doar ca filozofie a artei.

---

[105] *Kritik der Urteilskraft*, p. 264.

[106] Dar în mod ciudat picturii și nu arhitecturii (vezi *Kritik der Urteilskraft*, p. 205) – o clasificare ce presupune o evoluție a gustului de la modelul francez la cel englez. Vezi studiul lui Schiller, „Despre anuarul grădinilor pe anul 1795". Lucrurile stau altfel în cazul lui Schleiermacher (*Ästhetik*, ed. Odebrecht, p. 204) care include arta engleză a grădinăritului în domeniul arhitecturii, numind-o „arhitectură orizontală". Vezi infra p. 127, nota 269]

Idealismul german a fost cel care a formulat această consecință. Deşi Fichte şi Schelling s-au alăturat şi în alte privințe teoriei kantiene a imaginației transcendentale, ei au dat o utilizare nouă acestui concept în estetică. Spre deosebire de Kant, *punctul de vedere al artei* devine un tip de productivitate genială inconştientă atotcuprinzătoare ce include şi natura înțeleasă ca produs al spiritului[107]

Cu aceasta însă am deplasat fundamentul esteticii. Asemenea conceptului de gust, cel al frumosului naturii se depreciază la rândul său. Interesul moral pentru frumosul naturii, pe care Kant l-a descris cu atâta entuziasm, se retrage într-un plan secund îndărătul întâlnirii omului cu sine însuşi în operele artei. În extraordinara estetică a lui Hegel frumosul naturii mai apare doar ca „reflex al spiritului". De fapt nu mai este vorba despre un element independent în cadrul întregului sistematic al esteticii[108]

În mod evident, indeterminarea cu care natura frumoasă se înfățişează spiritului tălmăcitor şi comprehensiv este cea care justifică afirmația hegeliană conform căreia ea este „potrivit substanței sale, conservată în spirit"[109] Hegel ajunge aici, din punct de vedere estetic, la o concluzie cât se poate de justă care ni se oferea deja mai sus, atunci când vorbeam despre pericolul aplicării ideii gustului asupra naturii. În mod incontestabil, judecata privind frumusețea unui peisaj este dependentă de gustul artistic al unei epoci. Să ne gândim, de exemplu, la înfățişarea urâțeniei peisajului alpin pe care o mai întâlnim în secolul al XVII-lea, reprezentând de bună seamă un reflex al spiritului simetriei artificiale ce domină secolul absolutismului. Astfel, estetica lui Hegel adoptă în totalitate punctul de vedere al artei. În artă omul se întâlneşte pe sine însuşi, iar spiritul se întâlneşte cu spiritul.

Decisiv pentru evoluția esteticii este faptul că şi aici, la fel ca în toată filozofia sistematică, idealismul speculativ a avut un efect ce a depăşit cu mult importanța sa recunoscută. După cum se ştie, repudierea schematismului dogmatic al şcolii hegeliene la mijlocul secolului al XIX-lea a dus la reclamarea unei înnoiri a criticii sub semnul unei „întoarceri la Kant". Acest lucru este valabil în aceeaşi măsură şi în cazul esteticii. Oricât a fost de senzațională valorificarea hegeliană a artei în slujba unei istorii a concepțiilor despre lume (*Weltanschauungen*), metodologia unei astfel de construcții istorice apriorice, care şi-a găsit câteva moduri de aplicare în şcoala hegeliană (la Rosenkranz, Schasler ş. a.), a fost curând discreditată. Însă nevoia unei reîntoarceri la Kant, apărută în replică, nu a putut să însemne o întoarcere reală şi o recuperare a orizontului ce cuprindea criticile lui Kant. Fenomenul artei şi conceptul de geniu au rămas în centrul esteticii, iar problema frumosului naturii, asemenea conceptului de gust, au rămas în continuare marginale.

---

[107] Despre măsura în care fenomenul general al frumosului a fost umbrit de mutația survenită între Kant şi urmaşii săi, mutație pe care am încercat să o numesc prin formula „punct de vedere al artei", ne informează primul fragment schlegelian (în Friedrich Schlegel, *Fragmente. Aus dem „Lyceum"*, 1797): „Numim pe mulți artişti, pe când ei sunt de fapt opere ale naturii." Această formulă păstrează ecoul fundării kantiene a conceptului de geniu pe un dar al naturii, însă omagiul adresat acestuia este atât de discret, încât formula devine, dimpotrivă, o obiecție la adresa unei comunități artistice prea puțin conştiente de sine.

[108] Redactarea prelegerilor de estetică întreprinsă de către Hotho acordă frumosului naturii un statut poate prea autonom, aşa cum o dovedeşte structurarea originală hegeliană a materialului reconstituit de Lasson pe baza notelor. Vezi Hegel, *Sämtliche Werke*, ed. Lasson, Bd. Xa, 1. Halbband (*Die Idee und das Ideal*), p. XII sq. [Vezi şi studiile lui A. Gethmann-Siefert rezultate din pregătirea unei noi ediții, în *Hegel-Studien*, Beiheft 25 (1985) şi studiul meu, „Die Stellung der Poesie im Hegel´schen System der Künste", în *Hegel-Studien* 21 (1986).]

[109] *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. Lasson.

Acest lucru devine vizibil și la nivelul limbajului folosit. Îngustarea kantiană a conceptului de geniu asupra artistului, pe care am tratat-o mai sus, nu a reușit să se impună. Dimpotrivă, conceptul de geniu ajunge în secolul al XIX-lea unul universal și cunoaște – laolaltă cu conceptul elementului creator (*das Schöpferische*) – o adevărată apoteoză. Conceptul romantic-idealist al productivității inconștiente a fost acela care a determinat această evoluție, dobândind o răspândire incredibilă prin intermediul lui Schopenhauer și al filozofiei inconștientului. Am arătat că o astfel de privilegiere sistematică a conceptului de geniu este inadecvată esteticii kantiene. Cu toate acestea, obiectivul principal al lui Kant, întemeierea unei estetici autonome, eliberată de criteriul conceptului, precum și încercarea de a evita întrebarea privitoare la adevăr în domeniul artei, fundamentând judecata estetică – în opoziție față de iraționalismul și cultul geniului din secolul al XIX-lea – pe aprioricul subiectiv al sentimentului de viață, armonia facultății noastre privitoare la „cunoaștere" în general, cea care constituie esența comună a gustului și a geniului. Teoria lui Kant despre „intensificarea sentimentului vital" în satisfacția estetică a reclamat extinderea conceptului de „geniu" la scara unui concept vital cuprinzător, mai ales după ce Fichte ridicase concepția despre geniu și producția genială la rangul de perspectivă transcendentală universală. Iată de ce neokantianismul a evidențiat conceptul trăirii (*Erlebnis*) în calitate de fapt propriu-zis al conștiinței, încercând să derive orice valabilitate obiectuală din subiectivitatea transcendentală[110]

β) *Despre etimologia lui „Erlebnis"*

Cercetarea ocurențelor cuvântului „trăire" (*Erlebnis*) în scrierile germane conduce la rezultatul surprinzător că, spre deosebire de „Erleben" (*a trăi, a simți intens*), acesta s-a consacrat abia în anii șaptezeci ai secolului al XIX-lea. În secolul al XVIII-lea lipsea cu totul, dar nu era cunoscut nici de Schiller sau Goethe. Prima consemnare[111] pare să fie o scrisoare a lui Hegel[112]. Dar chiar și din anii treizeci și patruzeci îmi sunt cunoscute doar apariții răzlețe (la Tieck, Alexis și Gutzkow). Cuvântul apare la fel de rar și în anii cincizeci și șaizeci și este dintr-o dată consemnat frecvent abia în anii șaptezeci[113]. Introducerea sa în limbajul uzual se leagă, după cum se pare, de utilizarea sa în literatura de factură biografică.

---

[110] Este meritul lucrării lui Luigi Pareyson, *L'estetica del idealismo tedesco* (1952), de a fi relevat importanța lui Fichte pentru estetica idealistă. În consecință s-ar putea identifica continuitatea secretă a influenței lui Fichte și Hegel în interiorul întregii mișcări neokantiene.

[111] Conform unor informații oferite cu amabilitate de către Academia din Berlin care, de altfel, nu a epuizat înregistrarea aparițiilor lui „Erlebnis". [Între timp termenul a apărut ca articol semnat de Konrad Cramer în *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Bd. 2, pp. 702-711), coordonat de J. Ritters.]

[112] Hegel scrie într-o însemnare de călătorie: „meine ganze Erlebnis" (*întreaga mea trăire*) (în *Briefe*, ed. Hoffmeister, III 179). Trebuie să avem în vedere că este vorba despre o scrisoare în care pot fi utilizate expresii neobișnuite și mai ales din limbajul uzual, în cazul în care nu este găsit un termen mai răspândit. Astfel, Hegel folosește pe lângă acestea o formulă asemănătoare (în *Briefe*, III, 55): „iar acum să vă povestesc despre traiul (*Lebwesen*) meu în Wiena". Se pare că el căuta o noțiune colectivă pe care nu o avea încă la dispoziție (fapt la care trimite și utilizarea femininului în prima scrisoare – forma corectă gramatical este de genul neutru: *das Erlebnis*, n. trad.).

[113] În biografia lui Schleiermacher redactată de Dilthey (1780), la Justi în biografia dedicată lui Winckelmann (1872), în *Goethe* al lui Hermann Grimm (1877) și probabil chiar mai frecvent.

Având în vedere că este vorba despre o formă derivată de la cuvântul „erleben", care este mai vechi şi apare adesea în epoca lui Goethe, mobilul elaborării noii forme trebuie căutat într-o analiză semantică a lui „erleben". *Erleben* semnifică mai întâi „a mai fi în viaţă, atunci când se petrece ceva". De aici rezultă nuanţa de nemijlocire a lui „erleben" cu care este surprins ceva real – spre deosebire de ceva despre care se presupune că se ştie, dar căruia îi lipseşte creditarea prin experienţa proprie, fie că este preluat de la alţii, sau provine din auzite, fie că este dedus, presupus sau închipuit. Ceva trăit este mereu lucrul trăit de noi înşine.

În acelaşi timp, forma „das Erlebte" („ceea ce a fost trăit") este folosită semnificând rezultatul durabil a ceea ce este trăit. Această semnificaţie este un fel de produs sau rezultat a ceea ce dobândeşte durabilitate, greutate şi importanţă din tranzitoriul trăirii. Ambele direcţii de sens stau în mod evident la baza formei lexicale „Erlebnis": atât nemijlocirea ce precede orice interpretare, prelucrare sau transmitere – oferind doar reperul unei interpretări şi materia unei modelări ulterioare – cât şi produsul extras din aceasta, rezultatul ei durabil.

Acestei duble direcţii a semanticii lui „erleben" îi corespunde faptul că literatura de tip biografic a fost cea prin care s-a consacrat iniţial cuvântul „Erlebnis". Esenţa biografiilor secolului al XIX-lea, mai ales a celor dedicate artiştilor şi scriitorilor, este aceea că încearcă o înţelegere a operei prin intermediul vieţii. Meritul lor constă tocmai în faptul că mediază între cele două direcţii de sens pe care le-am diferenţiat în cazul lui „Erlebnis" şi le identifică drept o conexiune productivă. Ceva devine „Erlebnis" (*trăire*) în măsura în care nu a fost numai trăit, ci doar dacă faptul-de-a-fi-trăit (*Erlebtsein*) a avut un impact deosebit care îi conferă o semnificaţie durabilă. Ceea ce constituie o „Erlebnis" dobândeşte în acest fel pe deasupra un nou statut existenţial în expresia artistică. Titlul devenit celebru al lui Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung* (*Trăire şi poezie*), concentrează această corelaţie într-o formulă memorabilă. Dilthey a fost într-adevăr cel care a atribuit o funcţie conceptuală unui termen ce urma să facă foarte curând carieră, devenind un termen la modă şi modul de desemnare a unui concept axiologic atât de pregnant, încât a fost preluat ca neologism în mai multe limbi europene. Se poate însă presupune că evoluţia lingvistică propriu-zisă este doar reflexul accentuării terminologice pe care cuvântul o cunoaşte la Dilthey.

Dimpotrivă, în cazul lui Dilthey pot fi izolate în mod fericit motivele ce acţionează în remodelarea conceptuală a cuvântului „Erlebnis". Titlul *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905) este unul ulterior. Prima variantă a studiului dedicat lui Goethe inclus în volum, variantă pe care Dilthey o publicase în 1877, atestă întrebuinţarea cuvântului „Erlebnis", dar nu anunţă consolidarea conceptuală ulterioară a termenului. Este util să analizăm mai atent formele ce au precedat fixarea conceptuală a sensului lui „Erlebnis". Pare să nu fie o simplă coincidenţă faptul că o biografie a lui Goethe (şi un studiu despre aceasta) este cea în care termenul apare brusc cu o mare frecvenţă. Goethe îndeamnă mai mult decât oricine la o astfel de formă lexicală, căci poeziile sale dobândesc un sens nou pornind de la ceea ce acesta trăise. El însuşi afirma despre sine că toate creaţiile sale constituie o uriaşă mărturisire[114]. Biografia goetheană a lui Hermann Grimm se conformează acestei formule asemenea unui principiu metodologic, ceea ce duce la o utilizare frecventă a cuvântul „Erlebnisse" (*trăiri, experienţe*).

Studiul lui Dilthey despre Goethe ne permite astfel să aruncăm o privire retrospectiv asupra preistoriei inconştiente a cuvântului, căci această lucrare ne stă la dispoziţie în

[114] *Dichtung und Wahrheit*, Zweiter Teil, siebentes Buch; *Werke*, Sophienausgabe, Bd. 27, p. 110.

varianta din 1877[115], precum și în forma sa prelucrată mai târziu în *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905). Dilthey îl compară în acest studiu pe Goethe cu Rousseau și folosește termenul „das Erleben" (*actul de trăire*) pentru a descrie scriitura inovatoare a lui Rousseau hrănită de universul experiențelor sale interioare. Astfel găsim în parafraza unui pasaj din Rousseau sintagma „die Erlebnisse früherer Tage" (*trăirile zilelor de odinioară*)[116]

Cu toate acestea, sensul cuvântului „Erlebnis" este oarecum incert la început chiar și la Dilthey însuși. Acest lucru îl demonstrează cu deosebită claritate un pasaj din edițiile ulterioare în care Dilthey suprimă cuvântul „Erlebnis": „În conformitate cu ceea ce trăise și cu trăirile pe care și le-a plăsmuit în închipuire potrivit neștiinței sale despre lume"[117] Este din nou vorba despre Rousseau. Dar o trăire rezultată din jocul fanteziei nu se prea adecvează semanticii originare a cuvântului „erleben" și nici terminologiei propriu-zise a lui Dilthey din perioada ulterioară, unde „Erlebnis" semnifică ceea ce este dat nemijlocit, materia ultimă a oricărei modelări a fanteziei[118] Crearea termenului „Erlebnis" evocă în mod evident o critică a raționalismului iluminist care a impus termenul pornind de la Rousseau. Influența lui Rousseau asupra clasicismului german a fost probabil cea care a pus în vigoare criteriul „faptului-de-a-fi-trăit" (*Erlebtsein*), făcând astfel posibilă forma „Erlebnis"[119] Conceptul de viață constituie însă și fundalul metafizic ce susține gândirea speculativă a idealismului german și joacă un rol esențial la Fichte și Hegel, dar și la Schleiermacher. În opoziție cu caracterul abstract al rațiunii, precum și cu caracterul particular al sentimentului sau reprezentării, acest concept implică o legătură cu totalitatea, cu infinitul. Acest lucru poate fi perceput cu claritate în timbrul pe care cuvântul „Erlebnis" l-a păstrat până în zilele noastre.

Recursul lui Schleiermacher la sentimentul viu opus raționalismului iluminist, apelul lui Schiller la o libertate estetică opusă mecanismului societății, modul în care Hegel opune viața (și mai târziu spiritul) „pozitivității", toate acestea anunțau protestul îndreptat împotriva societății industriale moderne, care, la începutului acestui secol, a transformat cuvintele trăire (*Erlebnis*) și a trăi (*Erleben*) în lozinci cu rezonanță aproape religioasă. Revolta tinerilor împotriva culturii burgheze și a stilului de viață burghez stă sub acest semn. Influența lui Friedrich Nietzsche și a lui Henri Bergson a acționat în această direcție; dar și o „mișcare spirituală" cum ar fi cea din jurul lui Stefan George și nu în cele din urmă sensibilitatea de seismograf cu care gândirea lui Georg Simmel a reacționat la

---

[115] În *Zeitschrift für Völkerpsychologie*, Bd. X; cf. observația lui Dilthey în legătură cu „Goethe și fantezia poetică" (*Das Erlebnis und die Dichtung*, p. 468 sq.).

[116] *Das Erlebnis und die Dichtung*, 6. Auflage, p. 219; cf. Rousseau, *Les Confessions*, Partie II, Livre 9. Corespondentul exact nu poate fi identificat. Nu este vorba, probabil, despre o traducere, ci despre o parafrazare a descrierii ce apare la Rousseau.

[117] *Zeitschrift für Völkerpsychologie*, op. cit.

[118] Să luăm aici drept termen de comparație un pasaj din ediția ulterioară a studiului despre Goethe inclus în *Das Erlebnis und die Dichtung*, p. 117: „Poezia este reprezentare și expresie a vieții. Ea exprimă trăirea (*Erlebnis*) și înfățișează realitatea exterioară a vieții."

[119] Limbajul goethean a jucat aici un rol cu siguranță decisiv. „Întrebați-vă odată cu fiecare poezie, de cuprinde un lucru trăit" (Jubiläumsausgabe 38, 326) (38, 257). Dacă universul culturii și al cărților este apreciat cu un astfel de criteriu, atunci el însuși va fi înțeles ca obiect al unei trăiri. Nu este desigur întâmplător că, dimpotrivă, într-una din biografiile mai noi dedicate lui Goethe, cea a lui Friedrich Gundolf, conceptul de „Erlebnis" cunoaște o nouă dezvoltare terminologică. Diferențierea lui Gundolf între „Ur-Erlebnis" (*trăirea originară*) și „Bildungserlebnis" (*experiența formativă*) este o prelungire consecventă a conceptualizării biografice de la care a început ascensiunea cuvântului „Erlebnis".

aceste procese mărturisesc acelaşi lucru. Iată cum filozofia vieţii (*Lebensphilosophie*) din zilele noastre stabileşte o legătură cu predecesorii ei romantici. Respingerea mecanizării vieţii în existenţa masificată a prezentului constituie un accent atât de firesc al termenului, până în ziua de azi, încât implicaţiile sale conceptuale rămân complet ocultate[120]

Astfel, termenul impus de Dilthey va trebui înţeles pornind de la preistoria romantică a cuvântului şi va trebui să ne amintim că Dilthey fusese biograful lui Schleiermacher. Desigur, cuvântul „Erlebnis" nu apare încă la Schleiermacher, nici măcar „Erleben", dar nu lipsesc sinonimele ce populează sfera semantică a lui „Erlebnis"[121], iar fundalul panteist este mereu prezent cu claritate. Orice act rămâne – ca un moment de viaţă – veşnic legat de infinitatea vieţii care se manifestă în el. Tot ce este finit e expresie, întruchipare a infinitului.

Vom găsi, într-adevăr, în biografia lui Schleiermacher, în cadrul descrierii contemplării religioase, o utilizare deosebit de pregnantă a cuvântului „Erlebnis" care îi conturează deja conţinutul conceptual: „Fiecare dintre experienţele (*Erlebnisse*) sale, existente pentru sine, o imagine a universului desprinsă din contextul explicativ"[122]

γ) *Conceptul de „trăire"*

Dacă vom examina acum – în continuarea istoriei lexicale a lui „Erlebnis" – istoria sa conceptuală vom putea reţine din cele prezentate anterior faptul că conceptul de „Erlebnis" al lui Dilthey conţine evident ambele elemente: trăirea şi, mai mult de atât, rezultatul ei. Acest lucru nu este, de bună seamă, întâmplător, ci constituie mai curând o consecinţă a propriei sale situări mediane între speculaţie şi empirie asupra căreia va trebui să revenim. Având în vedere că el este preocupat de legitimarea epistemologică a ştiinţelor spiritului, gândirea sa este dominată de motivul a ceea ce este *dat* în mod real (*das wahrhaft Gegebene*). Este vorba, aşadar, despre un motiv epistemologic sau, mai bine zis, un motiv al epistemologiei înseşi, care îi motivează elaborările conceptuale şi care corespunde primatului lingvistic pe care l-am urmărit mai sus. Aşa cum apatia şi setea de senzaţii – rezultate ale suferinţei cauzată de aparatura complicată a unei civilizaţii remodelată de revoluţia industrială – au provocat emergenţa cuvântului „Erlebnis" în limbajul uzual, noua distanţă în care se plasează conştiinţa istorică faţă de tradiţie dirijează conceptul

---

[120] Vezi, de exemplu, surpriza lui Rothacker legată de critica lui Heidegger – concentrată în întregime asupra implicaţiilor conceptuale ale cartezianismului – la adresa lui „Erleben": *Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus*, 1954, p. 431.

[121] Act de viaţă, act al existenţei comune, moment, sentiment propriu, senzaţie, influenţare, emoţie ca autodeterminare liberă a sufletului, interioritatea originară, tulburare etc.

[122] Dilthey, *Das Leben Schleiermachers*[2], p. 341. În mod semnificativ însă, lecţiunea „Erlebnisse" (pe care o consider cea corectă) constituie o corectură a celei de-a doua ediţii (1922, îngrijită de Mulert) pentru forma „Ergebnisse" (*rezultate*) din versiunea iniţială din 1870 (I, 305). Dacă ediţia I conţine aici o greşeală de tipar, atunci ea ilustrează proximitatea de sens pe care am constatat-o mai sus între „Erlebnis" şi „Ergebnis". Un alt exemplu poate să clarifice acest lucru. Iată ce se poate citi la Hotho (în *Vorstudien für Leben und Kunst*, 1835): „Cu toate acestea, un asemenea tip de imaginaţie se sprijină mai mult pe amintirea unor stări trăite (*erlebte*), a unor experienţe parcurse şi nu este ea însăşi productivă. Amintirea conservă şi reînnoieşte individualitatea şi forma exterioară a consumării unor asemenea rezultate (*Ergebnisse*) împreună cu toate circumstanţele şi nu permite afirmarea aparte a generalului." Nici un cititor nu ar fi surprins de un text în care ar apărea „Erlebnisse" în loc de „Ergebnisse" [În ultima sa introducere la biografia lui Schleiermacher, Dilthey foloseşte adesea „Erlebnis". Vezi *Ges. Schriften*, Bd. 13, 1, pp. XXXV-XLV]

trăirii în funcția sa epistemologică. Acest lucru caracterizează evoluția științelor spiritului în secolul al XIX-lea, și anume în sensul că acestea nu recunosc științele naturii doar drept un model formal, ci dezvoltă același patos al experimentării și cercetării, motivate de același element din care se hrănesc științele moderne ale naturii. Dacă rezerva pe care epoca mecanicii a resimțit-o, probabil, față de natură ca lume naturală și-a găsit expresia epistemologică în conceptul conștiinței de sine și în regula certitudinii a „percepției clare și distincte" dezvoltată la rangul de metodă, științele spiritului ale secolului al XIX-lea resimțeau o rezervă similară față de lumea istorică. Creațiile spirituale ale trecutului, din domeniul artei și istoriei, nu mai aparțin conținutului firesc al prezentului, ci sunt obiecte destinate cercetării, date de la care este posibilă o actualizare a trecutului. Astfel, conceptul datului este cel care călăuzește accepțiunea diltheyană a conceptului de „Erlebnis".

Căci datele din domeniul științelor spiritului au o natură specială și acest lucru dorește să-l formuleze Dilthey prin termenul des „Erlebnis". Pornind de la distincția carteziană a *res cogitans*, el definește conceptul de „Erlebnis" prin reflexivitate, prin conștiență și încearcă să legitimeze epistemologic cunoașterea universului istoric, pornind de la această modalitate specială a faptului de a fi dat (*Gegebenheit*). Datele primare, asupra cărora revine interpretarea obiectelor istorice, nu sunt date experimentale și măsurabile, ci unități de sens. Iată ce vrea să comunice conceptul de „Erlebnis": formațiunile de sens pe care le întâlnim în științele spiritului, oricât ni s-ar înfățișa de străine și ininteligibile, pot fi reduse la unitățile ultime a ceea ce este dat în conștiință și care nu mai conțin, la rândul lor, nimic străin, obiectual sau care să necesite o interpretare. Sunt unități ale trăirii care sunt ele însele unități de sens.

Vom vedea că pentru gândirea lui Dilthey este esențial faptul că unitatea ultimă a conștiinței nu este numită *sensation* sau „Empfindung" (*senzație, sentiment*), așa cum era firesc în kantianism și încă în epistemologia pozitivistă a secolului al XIX-lea până la Ernst Mach; Dilthey folosește termenul de „Erlebnis". El limitează astfel idealul constructiv al unei edificări a cunoașterii pornind de la atomi ai senzației (*Empfindungsatome*) și le opune o variantă mai bine precizată a conceptului de dat. Unitatea de trăire (și nu elementele psihice prin care ea poate fi analizată) reprezintă unitatea veritabilă a datului. Iată cum în epistemologia științelor spiritului se afirmă un concept al vieții ce limitează modelul mecanicist.

Acest concept al vieții este gândit teleologic: viața este pentru Dilthey productivitate pură. Prin obiectivarea vieții în constructe de sens, întreaga comprehensiune a sensului reprezintă „o retălmăcire a obiectivațiilor vieții în vitalitatea spirituală din care au izvorât". Conceptul de trăire constituie astfel fundamentul epistemologic pentru întreaga cunoaștere a obiectivului.

De o universalitate similară dispune funcția epistemologică pe care o are conceptul de trăire în fenomenologia lui Husserl. În cea de-a 5-a Cercetare logică (în capitolul 2) se distinge în mod explicit conceptul fenomenologic de trăire de cel uzual. Unitatea de trăire nu este înțeleasă ca o componentă a fluxului real al trăirilor conștiinței unui eu, ci ca o relație intensională. Unitatea de sens „trăire" este și aici una teleologică. Există doar trăiri în măsura în care ceva este trăit și vizat în ele. Deși Husserl recunoaște și existența unor trăiri neintenționale, acestea sunt absorbite ca elemente materiale în unitatea de sens a trăirilor intenționale. Din acest punct de vedere conceptul de trăire devine la Husserl titulatura cuprinzătoare a tuturor actelor de conștiință a căror constituție esențială este intenționalitatea[123]

[123] Vezi E. Husserl, *Logische Untersuchungen* II, p. 365 Anm. ; *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, I, p. 65.

Astfel conceptul de „Erlebnis" se dovedeşte a fi, atât la Dilthey, cât şi la Husserl, atât în filozofia vieţii, cât şi în fenomenologie, mai întâi unul pur epistemologic. El este utilizat la aceştia în semnificaţia sa teleologică, dar nu este definit conceptual. Faptul că ceea ce se manifestă în trăire este viaţă înseamnă doar că este elementul ultim la care revenim. Perspectiva etimologică oferea o anumită legitimitate acestei fixări conceptuale a termenului din perspectiva performanţei sale. Căci, aşa cum am văzut, formei „Erlebnis" îi revine o semnificaţie condensantă, intensificatoare. Dacă ceva este numit sau valorizat drept „trăire", atunci acest lucru este comprimat prin semnificaţia sa devenind unitatea unei totalităţi de sens. Ceea ce trece drept trăire este desprins de alte trăiri – în care se trăieşte altceva – precum şi de restul cursului vieţii în care nu se trăieşte „nimic". Ceea ce este considerat a fi o trăire nu mai este un element ce curge purtat de fluxul vieţii conştiinţei, el este înţeles ca unitate şi dobândeşte astfel o nouă modalitate de a fi una. În această privinţă este de înţeles faptul că acest cuvânt apare în texte de tip biografic şi că se trage, până la urmă, din practica autobiografică. Ceea ce poate fi numit trăire se constituie în amintire. Ne referim aici la acel conţinut de sens durabil de care dispune o experienţă pentru cel care a avut o trăire. Acesta este elementul care legitimează discursurile despre trăirea intenţională şi structura teleologică a conştiinţei. Pe de altă parte însă, conceptul de „Erlebnis" conţine şi opoziţia vieţii faţă de concept. Trăirea are o nemijlocire accentuată care se sustrage oricărei vizări referitoare la semnificaţia sa. Tot ce este trăit este trăit-de-sine, iar acest lucru contribuie la semnificaţia sa, potrivit căreia aparţine unităţii acestui sine, conţinând astfel o raportare inconfundabilă şi de neînlocuit faţă de întregul acestei vieţi anume. Drept urmare nu se dizolvă în mod esenţial în ceea ce este comunicabil despre el şi în ceea ce poate fi reţinut drept semnificaţie a sa. Reflecţia autobiografică sau biografică în care este determinat conţinutul său de sens rămâne sudată cu întregul dinamicii vieţii şi o însoţeşte permanent mai departe. Faptul că este atât de determinantă încât nu îi putem face faţă constituie de-a dreptul modalitatea de a fi a trăirii. Iată ce spune Nietzsche: „În cazul oamenilor profunzi toate trăirile dăinuie îndelung"[124] Ceea ce vrea să spună este că nu vor fi rapid uitate. Prelucrarea lor constituie un proces îndelungat şi tocmai în acest lucru rezidă fiinţa lor propriu-zisă şi importanţa lor şi nu doar în conţinutul perceput iniţial ca atare. Ceea ce numim emfatic o trăire se referă, prin urmare, la ceva inubliabil şi de neînlocuit, care este în principiu inepuizabil pentru determinarea comprehensivă (*begreifend*) a semnificaţiei sale[125]

Din perspectivă filozofică, această ambivalenţă pe care am surprins-o în conceptul de „Erlebnis" semnifică faptul că acest concept nu este epuizat de către rolul destinat lui, acela de a fi un dat ultim şi un fundament al oricărei cunoaşteri. Mai rezidă ceva cu totul diferit în conceptul de „Erlebnis", ceva care reclamă recunoaşterea sa şi indică o problematică nerezolvată: raportarea sa interioară la viaţă[126]

Au existat înainte de toate două orientări pornind de la care a fost reafirmată această temă vastă care vizează relaţia dintre viaţă şi trăire şi vom vedea mai târziu modul în care atât Dilthey, cât mai ales Husserl s-au complicat în problematica de faţă. Există, pe de o

[124] *Gesammelte Werke*, Musarionausgabe, Bd. XIV, p. 50.

[125] Vezi Dilthey, VII, p. 29 sq.

[126] Dilthey va restrânge ulterior din acest motiv definiţia lui „Erlebnis": „*Erlebnis* este un mod de fiinţare calitativ = o realitate ce nu poate fi definită prin conştienţă (*Innesein*), ci coboară până în zona în care ceva este deţinut nediferenţiat" (VII, 230). Deşi nu înţelege cu adevărat cât de insuficient este reperul subiectivităţii, este conştient de acest lucru sub forma unei formule lingvistice dubitative: „se poate spune: este deţinut?"

parte, importanța fundamentală a criticii kantiene a oricărei psihologii substanțialiste și, în replică, cea a unității transcendentale a conștiinței de sine, a unității sintetice a apercepției. Acestei critici a psihologiei raționaliste i-a putut fi asociată ideea unei psihologii potrivit unei metode critice, precum cea întreprinsă încă în 1888[127] de Paul Natorp și pe care Richard Hönigswald a întemeiat apoi conceptul de psihologie a gândirii (*Denkpsychologie*)[128]. Natorp a denumit obiectul psihologiei critice prin conceptul de conștiență (*Bewußtheit*), care exprimă nemijlocirea actului trăirii, și a elaborat metoda unei subiectivări universale ca modalitate de cercetare a psihologiei reconstructive. Natorp și-a consolidat și dezvoltat ulterior teoria fundamentală printr-o critică riguroasă a elaborărilor conceptuale ale cercetării psihologice contemporane. Ideea centrală, conform căreia concretețea trăirii originare (*Urerlebnis*), adică totalitatea conștiinței, formează o unitate nedivizată care se diferențiază și este determinată abia prin metoda obiectivatoare a cunoașterii, exista în mod ferm încă din 1888. „Însă conștiința înseamnă viață, adică o corelație continuă." Acest lucru se manifestă în special în raportul dintre conștiință și timp: „Dată nu este conștiința ca proces în timp, ci timpul ca formă a conștiinței"[129]

În același an 1888, în care Natorp înfrunta astfel psihologia dominantă, apare prima carte a lui Henri Bergson, *Les données immédiates de la conscience*, un atac critic împotriva psihofizicii contemporane în care se accentua, cu aceeași hotărâre ca și la Natorp, conceptul vieții în fața tendinței obiectivatoare și mai ales spațializatoare a conceptualizărilor psihologice. Aici se găsesc afirmații similare celor ale lui Natorp despre „conștiință" și concretizarea ei nefragmentată. În legătură cu acest lucru Bergson a consacrat termenul devenit faimos de *durée*, care afirmă continuitatea absolută a psihismului. Bergson o concepe pe aceasta ca o *organisation*, cu alte cuvinte o definește din perspectiva modului de a fi al viului (*être vivant*) în care fiecare element este reprezentativ pentru întreg (*représentatif du tout*). El compară întrepătrunderea lăuntrică a tuturor elementelor în conștiință cu modul în care se întrepătrund toate notele în ascultarea unei melodii. Bergson apără la rândul său elementul anticartezian al conceptului de viață împotriva științelor obiectivatoare[130]

Dacă vom examina determinarea mai exactă a ceea ce aici se numește *viață* și componenta sa eficientă în conceptul de „Erlebnis", vom vedea că raportul dintre viață și „trăire" nu este cel dintre general și particular. Unitatea trăirii determinată de conținutul ei intențional se află mai curând în relație nemijlocită cu întregul, iar conceptul de corelație folosit de Natorp, expresia relației „organice" între parte și întreg care se produce aici. În special Georg Simmel a fost cel care a analizat sub acest aspect conceptul vieții ca „expansiune a vieții dincolo de sine însăși"[131]

Reprezentarea întregului în trăirea fulgurantă depășește în mod evident faptul definirii acesteia prin obiectul său. Orice trăire este, citându-l pe Schleiermacher, „un moment al vieții infinite"[132]. Georg Simmel, care nu a însoțit doar ascensiunea cuvântului „Erlebnis"

---

127 *Einleitung in die Psychologie nach kritischer Methode*, 1888; *Allgemeine Psychologie nach kritischer Methode*, 1912 (Neubearbeitung).

128 *Die Grundlagen der Denkpsychologie*, 1921, 2. Auflage, 1925.

129 *Einleitung in die Psychologie nach kritischer Methode*, p. 32.

130 H. Bergson, *Les données immédiates de la conscience*, p. 76 sq.

131 Georg Simmel, *Lebensanschauung*, 2. Auflage, 1922, p. 13. Vom vedea că Heidegger este cel care face pasul decisiv care a conferit gravitate ontologică circumscrierii dialectice a conceptului de viață (vezi p. 247 sq.).

132 F. Schleiermacher, *Über die Religion*, Secțiunea a II-a.

la rangul de termen la modă, ci este în bună parte responsabil pentru acest lucru, vede elementul specific al conceptului de trăire tocmai în faptul că „obiectivul devine nu doar imagine şi reprezentare, ca în cazul cunoaşterii, ci se transformă în momente ale procesului însuşi al vieţii"[133]. El trimite la un moment dat la faptul că orice trăire are ceva din trăsăturile unei aventuri[134] Ce este însă o aventură? Aventura nu este nicidecum doar un episod. Episoadele sunt detalii înşiruite fără o coerenţă interioară şi sunt lipsite din acest motiv de o semnificaţie durabilă, tocmai fiindcă sunt simple episoade. Aventura, dimpotrivă, deşi întrerupe cursul firesc al lucrurilor, se raportează pozitiv şi semnificativ la înlănţuirea pe care o întrerupe. Aventura ne face să percepem viaţa în întregime, în vastitatea şi forţa ei. Iată în ce constă forţa de seducţie a aventurii. Ea dispensează de condiţionările şi reglementările vieţii obişnuite. Îndrăzneşte să pătrundă în necunoscut.

În acelaşi timp, însă, aventura este conştientă de caracterul ei singular care-i revine în această calitate şi rămâne astfel legată de revenirea firescului în care aventura nu se poate transfera. Ea este, prin urmare, „absolvită", asemenea unei probe, unui examen din care ieşim îmbogăţiţi şi maturizaţi.

Ceva din acest lucru îi revine, într-adevăr, fiecărei trăiri. Fiecare trăire este extrasă din continuitatea vieţii şi, în acelaşi timp, pusă în relaţie cu totalitatea propriei vieţi. Nu doar fiindcă ea este vie ca trăire numai cât timp nu este cu totul asimilată coerenţei propriei conştiinţe de viaţă. Chiar şi modul în care ea este „anulată" prin travaliul de asimilare în întregul conştiinţei de viaţă depăşeşte orice „semnificaţie" despre care credem că suntem conştienţi. Fiind situată înlăuntrul totalităţii vieţii, întregul este prezent şi în ea.

Devine astfel evidentă, la capătul acestei analize conceptuale a lui „Erlebnis", afinitatea ce există între structura trăirii şi felul de a fi al esteticii. Trăirea estetică nu mai este un tip de trăire printre altele, ci reprezintă însuşi tipul esenţial al trăirii în general. Aşa cum opera de artă ca atare constituie un univers în sine, trăirea estetică se sustrage la rândul ei, ca trăire, oricăror înlănţuiri ale realităţii. Pare să fie însăşi menirea operei de artă aceea de a deveni trăire estetică, ceea ce înseamnă, însă, smulgerea dintr-o dată a subiectului trăirii din înlănţuirea vieţii sale prin forţa operei de artă şi, totodată, reconectarea acestuia la totalitatea existenţei sale. În experienţa artistică este prezentă o bogăţie de sens ce nu aparţine doar unui conţinut sau unui obiect anume, ci reprezintă, mai curând, totalitatea de sens (*das Sinnganze*) a vieţii. O trăire estetică conţine întotdeauna experienţa unei totalităţi infinite. Semnificaţia ei este una infinită tocmai pentru că nu se asociază cu altele formând o desfăşurare deschisă a experienţelor, ci reprezintă nemijlocit totalitatea.

În măsura în care trăirea estetică întruchipează, după cum am spus mai sus, în mod exemplar conţinutul conceptului de „Erlebnis", este de înţeles faptul că acest concept al trăirii devine determinant pentru fundamentarea punctului de vedere al artei. Opera de artă este înţeleasă ca desăvârşire a reprezentării simbolice a vieţii, către care se îndreaptă deja fiecare trăire. Iată de ce este ea însăşi evidenţiată ca obiect al actului de trăire estetic. Consecinţa acestui lucru pentru estetică este că aşa-numita *Erlebniskunst* (*artă a trăirii*) apare drept arta propriu-zisă.

c) Limita artei trăirii. Reabilitarea alegoriei

Conceptul de *Erlebniskunst* conţine o ambiguitate semnificativă. *Erlebniskunst* se referă, probabil, iniţial la faptul că arta provine *din* trăire şi este expresia trăirii. Într-un sens derivat conceptul este folosit, însă, şi pentru a denumi o artă destinată *pentru* trăirea

[133] Georg Simmel, *Brücke und Tür*, ed. Landmann, 1957, p. 8.

[134] Vezi Simmel, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, 1911, pp. 11-28.

estetică. Între cele două există, de bună seamă, o conexiune. Un lucru a cărui rațiune de a fi este să fie expresia unei trăiri nu poate fi aprehendat în semnificația sa decât printr-o trăire.

Termenul *Erlebniskunst* este, ca întotdeauna în astfel de cazuri, marcat de experiența limitei impuse pretențiilor acestuia. Doar dacă nu este de la sine înțeles că o operă de artă constituie convertirea unor trăiri și dacă nu se mai înțelege de la sine că o asemenea convertire se datorează trăirii unei inspirații geniale ce creează cu o siguranță somnambulică opera care devine la rându-i o trăire a celui care o receptează, doar atunci devenim conștienți de conturul conceptului de *Erlebniskunst*. Secolul lui Goethe este cel care se caracterizează prin firescul acestor presupoziții, un secol ce constituie o întreagă eră, o epocă. Suntem capabili să îl privim în limitele sale și să-l desemnăm printr-un concept doar pentru că îl considerăm încheiat și suntem capabili să privim dincolo de limitele sale.

Devenim treptat conștienți de faptul că această eră constituie doar un episod în întregul istoriei artei și literaturii. Extraordinarele cercetări medievale de estetică literară sintetizate de Ernst Robert Curtius ne oferă o bună imagine a acestui lucru[135]. Dacă vom începe să privim dincolo de limitele acestei *Erlebniskunst* și să luăm în considerare alte criterii, se vor deschide noi și vaste spații în arta occidentală, care fusese dominată din antichitate până în epoca barocului de cu totul alte criterii decât cel al trăirii, iar perspectiva asupra unor universuri artistice cu totul străine se va elibera de asemenea.

Desigur că toate acestea pot deveni o „trăire" pentru noi. Această percepere de sine (*Selbstauffassung*) estetică e mereu disponibilă. Dar nu vom putea să ne înșelăm în privința faptului că opera de artă însăși, care devine în felul acesta o trăire a noastră, nu a fost concepută pentru o astfel de sesizare. Conceptele noastre axiologice privitoare la geniu și trăire sunt în acest caz inadecvate. Putem să apelăm la cu totul alte criterii și să afirmăm, de exemplu, că nu autenticitatea trăirii sau intensitatea expresiei sale definesc opera de artă, ci înlănțuirea ingenioasă a unor forme și moduri de rostire consacrate. Această opoziție a criteriilor este valabilă în cazul tuturor formelor artistice, dar se distinge în mod special în cazul artelor limbajului[136] Încă din secolul al XVII-lea, poezia și retorica se alăturau într-o manieră surprinzătoare pentru conștiința modernă. Kant vede în ambele „un joc liber al imaginației și o funcție a intelectului"[137]. Deși intervine o „funcție", el le numește arte frumoase și „libere" în măsura în care armonia celor două facultăți de cunoaștere, a sensibilității și a intelectului, se realizează neintenționat în ambele. Criteriul faptului de a fi fost trăit și al inspirației geniale a fost nevoit să afirme în fața acestei tradiții un concept cu totul diferit al artei „libere", pe care poezia îl poate satisface în măsura în care elimină tot ce este ocazional și cade întru totul în afara retoricii.

Deprecierea retoricii în secolul al XIX-lea constituie, prin urmare, consecința necesară a aplicării teoriei despre producția inconștientă a geniului. Vom urmări acest proces apelând la un exemplu precis, și anume cel al conceptelor de *simbol* și *alegorie*, al căror raport intern se modifică în cursul epocii moderne.

Nici măcar cercetătorii interesați de probleme etimologice nu acordă adesea o atenție suficientă faptului că opoziția artistică pe care o considerăm de la sine înțeleasă între *simbol* și *alegorie* constituie rezultatul evoluției filozofice din ultimele două secole, iar originile acesteia anunțau atât de puțin, încât mai importantă devine întrebarea cum de s-a ajuns la

---

135 E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948.

136 Vezi și opoziția dintre limbajul metaforic și cel uzual de la care pleacă Paul Böckmann în lucrarea sa *Formgeschichte der deutschen Dichtung*.

137 *Kritik der Urteilskraft*, § 51.

necesitatea unei astfel de distincții și opoziții. Nu se poate ignora faptul că Winckelmann, a cărui influență asupra filozofiei istoriei și esteticii epocii era determinantă, folosește aceste conceptele ca sinonime, lucru valabil pentru toate textele de estetică literară din secolul al XVIII-lea. Ambele semnificații lexicale au, într-adevăr, la origine un element comun: ambele expresii desemnează ceva al cărui sens nu rezidă în aspectualitatea sa, în contemplarea, respectiv în litera sa, ci într-o semnificație situată dincolo de acesta. Faptul că ceva poate sta în acest fel pentru altceva constituie trăsătura lor comună. O asemenea corelație semnificativă, prin care ceva nesenzorial devine sensibil, se regăsește atât în domeniul poeziei și al artelor plastice, cât și în zona religios- sacramentalului.

Ar trebui dedicată o analiză mai atentă măsurii în care accepțiunea antică a termenilor de simbol și alegorie a pregătit terenul opoziției de mai târziu familiară nouă. Putem trasa aici doar câteva linii generale. Bineînțeles că, inițial, cele două cuvinte nu au nimic de a face unul cu celălalt. Alegoria aparține inițial sferei rostirii, a logosului, și este prin urmare o figură retorică, respectiv hermeneutică. În locul elementului la care se referă enunțul se vorbește despre un altul, mai palpabil, dar în așa fel încât acesta din urmă să permită înțelegerea celuilalt[138] Dimpotrivă, simbolul nu se limitează la sfera logosului. Căci simbolul nu se raportează prin semnificația sa la o altă semnificație; existența sa proprie vădită are „semnificație". În calitate de lucru expus el este acel ceva pe baza căruia recunoaștem altceva. Cum ar fi *tessera hospitalis* și altele asemenea. Un „simbol" este în mod vădit ceea ce nu are valoare doar prin conținutul său, ci prin exponabilitatea sa, deci un document[139] cu ajutorul căruia se recunosc membrii unei comunități. Indiferent dacă apare ca simbol religios sau într-o formă profană, ca semn distinctiv, legitimație sau parolă, în fiecare din aceste cazuri sensul lui *symbolon* se întemeiază pe prezența sa și dobândește prin actualitatea arătării sau rostirii sale o funcție reprezentativă.

Deși ambele concepte, alegoria și simbolul, aparțin unor sfere diferite, ele se înrudesc nu doar prin structura lor comună a reprezentării a ceva prin altceva, ci și prin faptul că ambele își găsesc aplicarea privilegiată în domeniul religios. Alegoria se naște din nevoia teologică de a elimina din tradiția religioasă scandalosul – cum se întâmplă la Homer – pentru a recunoaște înapoia acestuia adevăruri valide. Ea dobândește o funcție similară în practica retorică peste tot unde circumscrierea și exprimarea indirectă pare a fi mai potrivită. Conceptul de simbol (consemnat pentru prima oară la Crisip cu sensul de alegorie[140]) alunecă în proximitatea acestui concept retorico-hermeneutic al alegoriei înainte de toate prin reformularea creștină a neoplatonismului. Dionisie Pseudo-Aeropagitul argumentează chiar la începutul principalei sale lucrări necesitatea de a proceda simbolic (*symbolikōs*), pornind de la inadecvarea existenței suprasensibile a lui Dumnezeu cu spiritul nostru acomodat cu sensibilul. *Symbolon* primește aici o funcție anagogică[141]; el conduce către cunoașterea divinului – tot astfel cum exprimarea alegorică ne conduce către un sens „superior". Metoda alegorică a interpretării și metoda simbolică a cunoașterii au același temei de necesitate: cunoașterea divinului este imposibilă în alt fel decât pornind de la sensibil.

Însă în conceptul de simbol rezonează un fundal metafizic ce scapă în totalitate uzului retoric al alegoriei. E posibil ca, pornind de la sensibil, să fim conduși către divin. Căci sensibilul nu este simplă nimicnicie și beznă, ci emanație și răsfrângere a adevărului.

---

[138] ἀλληγορία înlocuiește ceea ce fusese inițial ὑπόνοια: *Plut. de. aud. poet.*, 19e.

[139] Las aici în afara discuției dacă semnificația lui σύμβολον înțeles ca și „contract" se sprijină pe caracterul de „învoială" sau pe documentarea acesteia.

[140] *St. Vet. Fragm.* II, 257 sq.

[141] συμβολικῶς καὶ ἀναγωγικῶς, *de Coel. Hier.* I, 2.

Conceptul modern de simbol nu poate fi înțeles fără această funcție gnostică a sa și fără fundalul metafizic al acesteia. Cuvântul „simbol" poate avansa plecând de la accepțiunea sa originară ca document, semn de recunoaștere, legitimație, la accepțiunea filozofică de semn misterios și poate fi asociat hieroglifelor a căror descifrare îi reușește doar celui inițiat, pentru că simbolul nu reprezintă un mod arbitrar de selecție a semnificantului sau de instituire semnică (*Zeichenstiftung*), ci presupune o conexiune metafizică între vizibil și invizibil. Inseparabilitatea intuirii vizibile și a sensului invizibil, această „co-incidență" a două sfere, stă la baza tuturor formelor de cult religios. În același fel devine evidentă cotitura către dimensiunea estetică. Simbolicul desemnează, după Solger[142], „o existență în care ideea este recunoscută într-un mod oarecare", deci o unitate intimă între ideal și manifestare specifică operei de artă. Alegoricul permite, dimpotrivă, nașterea unei astfel de unități semnificative doar printr-un act deictic ce trimite către altceva.

Cu toate acestea, conceptul de alegorie a suferit la rândul său o extindere semnificativă, dacă ne gândim că alegoria nu desemnează doar figura de stil și sensul interpretativ (*sensus allegoricus*), ci și prezentările plastice corespunzătoare ale unor concepte abstracte în artă. Este evident că aici conceptele retoricii și ale poeticii servesc drept model și pentru conceptualizările estetice în domeniul artei plastice[143]. Referința retorică a conceptului de alegorie rămâne eficientă pentru această evoluție semantică în măsura în care alegoria nu presupune propriu-zis o înrudire metafizică originară, precum cea pretinsă de simbol, ci mai curând doar o atribuire instituită prin convenție și fixare dogmatică ce permite utilizarea unor prezentări plastice pentru ceva nonfigurativ.

Iată cum s-ar putea rezuma tendințele semantice care conduc la sfârșitul secolului al XVIII-lea la opunerea simbolului și simbolicului, drept ceea ce semnifică lăuntric și în mod esențial, alegoriei, drept ceea ce semnifică în mod exterior și artificial. Simbolul este simultaneitate a sensibilului și nonsensibilului, iar alegoria raportarea semnificativă a sensibilului la asensibil.

Această diferență semantică devine o opoziție axiologică sub influența conceptului de geniu și a subiectivării „expresiei". Simbolul, elementul inepuizabil datorită indeterminării interpretării sale, se opune prin excludere – în mod similar opoziției dintre artă și non-artă (*Unkunst*) – alegoriei plasate într-un raport de semnificație mai precis în care se epuizează. Tocmai indeterminarea semnificației sale este ceea ce permite ascensiunea glorioasă a termenului și *conceptului simbolicului* în momentul sucombării esteticii raționaliste a epocii

---

142 *Vorlesungen über Ästhetik*, ediția Heyse, 1829, p. 127.

143 Ar fi utilă o cercetare a momentului în care a avut loc transferarea cuvântului alegorie din sfera limbajului în cea a artelor plastice. Abia ca efect al emblematicii? (vezi P. Mesnard, „Symbolisme et Humanisme", în: *Umanesimo e Simbolismo*, ed. Castelli, 1958.) În secolul al XVIII-lea, de câte ori se vorbește despre alegorie, se trimite, invers, în primul rând la artele plastice, iar eliberarea poeziei de alegorie, cum a fost ea reprezentată de Lessing, privește în primul rând eliberarea ei de modelul artelor plastice. De altfel, atitudinea favorabilă a lui Winckelmann față de conceptul de alegorie nu corespunde deloc gustului dominant în epocă și nici opiniilor teoreticienilor contemporani lui, cum ar fi Dubos și Algarotti. El pare să fie influențat mai mult de Wolff-Baumgarten, atunci când cere ca pensula pictorului „să fie înmuiată în intelect". Astfel el nu respinge alegoria în general, ci se revendică de la antichitatea clasică pentru a devaloriza alegoriile mai noi în comparație cu aceasta. Exemplul lui Justis (I, 430 sq.) demonstrează cât de injustă este asocierea lui Winckelmann cu defăimarea generală a alegoriei în secolul al XIX-lea – precum și modul firesc în care i se opune acesteia conceptul simbolicului.

Luminilor în fața filozofiei critice și a esteticii geniului. Această conexiune merită să fie evocată mai în detaliu.

Decisivă s-a dovedit a fi analiza logică oferită de Kant în § 59 al *Criticii facultății de judecare*, în centrul căreia se află tocmai acest punct. Kant distinge întruchiparea simbolică de cea schematică. Aceasta este întruchipare (și nu doar o simplă desemnare ca în așa-numitul „simbolism" logic), dar întruchiparea simbolică nu înfățișează direct un concept (așa cum o face schematismul transcendental în filozofia lui Kant), ci în mod indirect, astfel încât „expresia conține nu schema propriu-zisă pentru un concept, ci doar simbolul pentru reflecție". Acest concept al întruchipării simbolice este unul dintre cele mai strălucite rezultate ale gândirii kantiene. Kant satisface astfel adevărul teologic, care și-a conferit propria formă scolastică prin ideea unei analogia entis și îl izolează pe Dumnezeu de conceptele omenești. Dincolo de aceasta el descoperă – indicând în mod explicit că această „funcție" „ar merita să fie cercetată mai profund" – modul simbolic de funcționare al limbii (metaforica ei permanentă) și utilizează, în cele din urmă, conceptul de analogie mai ales pentru a caracteriza raportul dintre frumos și binele moral, care nu poate fi nici unul de subordonare, dar nici de egalitate. „ Frumosul este simbolul binelui moral"; în această formulă în mod egal precaută și pregnantă, Kant reunește revendicarea libertății reflexive totale a facultății de judecare estetice cu semnificația sa umană – un gând ce a avut consecințe istorice dintre cele mai importante. Urmașul său în această privință a fost Schiller[144] Atunci când acesta întemeiază ideea unei educații estetice a umanității pe analogia dintre frumos și moralitate, formulată de Kant, el nu face altceva decât să urmeze o indicație explicită a lui Kant: „gustul face posibilă trecerea de la atracția sensibilă la interesul moral habitual fără un salt prea violent"[145]

Întrebarea ce se pune acum este cum a devenit conceptul de simbol, înțeles astfel într-un mod familiar nouă, termenul antonim al alegoriei. Nu vom găsi nimic referitor la acest lucru la Schiller, deși el împărtășește critica alegoriei reci și artificiale formulată de Klopstock, Lessing, tânărul Goethe, Karl Philipp Moritz și alții împotriva lui Winckelmann[146] Abia în corespondența purtată de Goethe și Schiller poate fi remarcată schițarea noii utilizări a conceptului de simbol. În cunoscuta scrisoare din 17. 08. 1897 Goethe descrie

144 El spune, de exemplu, în *Anmut und Würde* că obiectul frumos ar servi ca „simbol" pentru o idee (*Werke*, ed. Güntter u. Witkowski, 1910 sq., Teil 17, p. 322).

145 Kant, *Kritik der Urteilskraft*[3], p. 260.

146 Cercetările atente ale exegezei goetheene privind utilizarea lui „simbol" în opera lui Goethe (Curt Miller, *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung*, 1933) arată cât de importantă era pentru contemporani disputa cu estetica-alegorică a lui Winckelmann și importanța dobândită de viziunea goetheană despre artă. În ediția operelor lui Winckelmann, Fernow (I, 219) și Heinrich Meyer (II, 675 sq.) subînțeleg ca un lucru de la sine înțeles conceptul de simbol elaborat de clasicismul de la Weimar. Oricât de rapid s-ar fi impus aici terminologia lui Goethe și Schiller, cuvântul pare să nu fi dispus înaintea lui Goethe de o semnificație estetică. Contribuția lui Goethe la consacrarea conceptului de simbol se trage de bună seamă de altundeva, și anume din hermeneutica și doctrina despre sacramente a protestantismului, conform ipotezei plauzibile a lui Looff (*Der Symbolbegriff*, p. 195), care trimite la rândul său la Gerhard. O descriere deosebit de bună în acest sens ne-o oferă Karl Philipp Moritz. Deși concepția sa despre artă este impregnată de spiritul goethean, el scrie totuși în critica alegoriei că aceasta „se apropie de simplul simbol în cazul căruia frumusețea nu mai este esențială" (apud Müller, p. 201). [Un material bogat referitor la acest subiect poate fi găsit între timp în antologia coordonată de W. Haug, *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposion Wolfenbüttel*, 1978, Stuttgart (Metzler) 1979.]

dispoziția sentimentală pe care i-au provocat-o impresiile din Frankfurt și spune, referindu-se la obiectele ce pot provoca un asemenea efect, „că ele sunt, de fapt, simbolice, adică, iar asta nici nu mai trebuie să o spun, ele constituie cazuri eminente ce apar într-o diversitate caracteristică ca reprezentante ale multor altora și închid în sine o anumită totalitate...". El accentuează această experiență pentru că ea este chemată să-l ajute să se sustragă „înmiitei hidre a empiriei". Schiller îl întărește în opinia sa și consideră că această sensibilitate sentimentală concordă cu „ceea ce am convenit împreună despre acest lucru". Însă în cazul lui Goethe este evident că el vorbește *nu atât despre o experiență estetică, cât despre una a realității* pentru care apelează, folosind după câte se pare terminologia protestantă, la conceptul de simbolic.

Schiller aduce obiecțiile sale idealiste împotriva unei asemenea concepții a simbolicii realității și deplasează astfel semnificația lui „simbol" în direcția esteticului. În mod similar, Meyer preia această aplicație estetică a conceptului de simbol pentru a delimita adevărata operă de artă de alegorie. Însă pentru Goethe însuși opoziția ce ține de teoria artei dintre simbol și alegorie rămâne doar o manifestare particulară a orientării generale către elementul semnificativ pe care îl caută în toate fenomenele. De exemplu, el aplică conceptul de simbol asupra culorilor, căci și aici „raportul adevărat ar exprima în același timp semnificația". Dar aici transpare recursul la tradiționala schemă hermeneutică *allegorice, symbolice, mystice*[147], până în momentul în care va formula în cele din urmă termenul atât de caracteristic pentru el: „Tot ce se petrece e simbol și, reprezentându-se desăvârșit pe sine, trimite la rest"[148]

Acest uz al termenului s-a încetățenit în estetica filozofică înainte de toate trecând prin „religia artei" a grecilor. Acest lucru îl demonstrează elaborarea schellingiană a filozofiei artei pornind de la mitologie. Karl Philipp Moritz, pe care Schelling îl citează, a respins în a sa *Götterlehre* (*Doctrina zeilor*) „disoluția în simpla alegorie" în cazul textelor mitologice, însă n-a folosit încă termenul de simbol pentru acest „limbaj al fanteziei". Schelling scrie, dimpotrivă: „Mitologia în general și orice poem mitologic în special trebuie înțelese nu schematic și nici alegoric, ci simbolic. Căci pretenția prezentării artistice absolute este următoarea: întruchipare cu o *indiferență totală*, și anume astfel încât generalul *este* în întregime particularul, iar particularul, în același timp, generalul, și nu îl semnifică"[149] Stabilind astfel adevăratul raport dintre mitologie și alegorie, Schelling amenajează în același timp (în critica sa la adresa concepția lui Heyne despre Homer) conceptului de simbol poziția sa centrală în cadrul filozofiei artei. O frază similară se găsește la Solger, care afirmă că orice artă este simbolică[150]. Solger vrea să spună cu aceasta că opera de artă este existența „ideii" înseși și nu că semnificația sa ar fi „o idee investigată pe lângă opera de artă propriu-zisă. Tocmai acest lucru este mai curând caracteristic pentru opera de artă, pentru creația geniului, și anume faptul că semnificația sa rezidă în manifestarea însăși și nu este introdusă în ea în mod arbitrar. Schelling trimite la asimilarea lui „simbol" prin termenul german „Sinnbild": „atât de concret, identic doar cu sine însuși precum imaginea și totuși general și util asemenea conceptului"[151]. Într-adevăr, evidențierea conceptului

147 *Farbenlehre, Des ersten Bandes erster, didaktischer Teil*, Nr. 916.

148 Scrisoare din 3. 04. 1818 către Schubart. În mod asemănător afirmă și tânărul Friedrich Schlegel (în *Neue philosophische Schriften*, edit. J. Körner, 1935, p. 123): „Întreaga cunoaștere este simbolică".

149 Schelling, *Philosophie der Kunst*, 1802 (WW. vol. V, p. 411).

150 Erwin, *Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, II, p. 41.

151 op. cit., V, p. 412.

de simbol conține deja la Goethe accentuarea faptului că prin acesta prinde viață ideea însăși. Acest concept a putut să devină un concept estetic fundamental și universal doar pentru că în el este implicată unitatea interioară dintre simbol și simbolizat. Simbolul semnifică coincidența fenomenului sensibil cu semnificația suprasensibilă, iar această coincidență nu reprezintă, asemenea sensului originar al grecescului *symbolon* și dăinuirii sale în uzul terminologic al diferitelor confesiuni, o atribuire ulterioară, ca în cazul adoptării unui semn, ci unificarea a ceea ce formează un întreg. Orice simbolism, scrie Friedrich Creuzer[152], prin care „clerul oglindește cunoașterea superioară" se întemeiază mai curând pe acea „legătură primordială" între zei și oameni al cărei „simbolism" și-a propus sarcina controversată de a da glas misterioasei simbolici a vremurilor străvechi.

Lărgirea conceptului de simbol la rangul de principiu estetic universal nu s-a produs, firește, fără a întâmpina o anumită rezistență. Căci unitatea intimă dintre imagine și semnificație care definește simbolul nu este una absolută. Simbolul nu anulează pur și simplu tensiunea existentă între lumea ideilor și cea a simțurilor. El permite chiar gândirea disproporției dintre formă și esență, expresie și conținut. Mai ales funcția religioasă a simbolului este cea care se hrănește din această tensiune. Faptul că pe baza acestei tensiuni devine posibilă coincidența momentană și totală a fenomenului cu infinitul în cadrul cultului religios presupune existența unei interdependențe interioare între finit și infinit ce umple simbolul cu semnificație. Forma religioasă a simbolului corespunde astfel întocmai destinației originare a lui *symbolon*, aceea de a fi divizare a unului și reîntregire din dualitate.

Inadecvarea formei și esenței rămâne importantă pentru simbol în măsura în care acesta trimite prin semnificația sa dincolo de evidența sa. Din aceasta izvorăște acea suspendare, acea oscilare între formă și esență caracteristică simbolului. Această inadecvare este cu atât mai puternică, cu cât este mai întunecată și mai plină de semnificație și cu atât mai redusă, cu cât sensul străpunge mai mult forma. Aceasta era ideea care-l călăuzea pe Creuzer[153] Restrângerea hegeliană a utilizării simbolicului asupra artei simbolice a Orientului se sprijină în fond pe această disproporție între imagine și sens. Excesul semnificației vizate ar caracteriza o formă artistică specială[154], care se deosebește de arta clasică prin faptul că aceasta este mai presus de o asemenea disproporție. Dar acest lucru constituie deja o fixare conștientă și o îngustare artificială a termenului care, după cum am văzut, încearcă se exprime nu atât inadecvarea, cât coincidența dintre imagine și sens. Trebuie, de asemenea, să recunoaștem că limitarea hegeliană a conceptului simbolicului (în ciuda numeroșilor adepți pe care i-a găsit) contravenea tendinței noii estetici care încerca, începând cu Schelling, să gândească în acest concept unitatea fenomenului și semnificației, pentru a justifica prin ea autonomia estetică în fața pretenției conceptului[155]

Să urmărim acum *deprecierea alegoriei* corespunzătoare acestei evoluții. Un rol a avut aici de la bun început respingerea clasicismului francez de către estetica germană începând cu Lessing și Herder[156] Cu toate acestea, Solger rezervă expresia alegoricului într-un sens

---

[152] F. Creuzer, *Symbolik*, I, §19.

[153] F. Creuzer, *Symbolik*, I § 30.

[154] *Ästhetik*, I, (*Werke*, 1832 sq., Bd. X, 1), p. 403 sq. [Vezi și lucrarea mea, „Hegel und die Heidelberger Romantik", Hegel D., pp. 87-98, Bd. 3 al Gesammelte Werke]

[155] Oricum, exemplul lui Schopenhauer demonstrează că o accepțiune a lui „simbol" în jurul lui 1818 ca un caz particular al unei alegorii pur convenționale mai era încă valabilă și în 1859: *Welt als Wille und Vorstellung*, § 50.

[156] Pentru Klopstock (X, 254 passim) chiar și Winckelmann apare plasat într-o dependență falsă. „Cele două erori fundamentale ale majorității picturilor alegorice sunt că acestea nu pot fi adesea

încă foarte înalt întregii arte creştine, iar Friedrich Schlegel merge şi mai departe. El afirmă că orice frumusețe este alegorie (*Gespräch über Poesie*). Şi modul în care utilizează Hegel conceptul de simbolic (asemenea lui Creuzer) este încă foarte apropiat de acest concept al alegoricului. Dar acest uz filozofic, la baza căruia se află ideile romantice despre raportul dintre inexprimabil şi limbă, precum şi descoperirea poeziei „alegorice" a Orientului, nu a mai fost reținut de umanismul formativ (*Bildungshumanismus*) al secolului al XIX-lea. Trimiterile se făceau la clasicismul de la Weimar şi, într-adevăr, deprecierea alegoriei a constituit problema dominantă a clasicismului german ce rezulta în mod necesar din eliberarea artei de cătuşele raționalismului şi din reliefarea conceptului de geniu. Alegoria nu este, desigur, doar o problemă a geniului. Ea se sprijină pe tradiții solide şi are mereu o semnificație determinată, atestabilă, ce nu se opune aprehensiunii de tip intelectual prin concept. Dimpotrivă, conceptul şi chestiunea alegoriei sunt strâns legate de dogmatică, de raționalizarea miticului (în raționalismul grec) sau de exegeza creştină a Sfintei Scripturi orientată către unitatea unei doctrine (în patristică) şi, în cele din urmă, de reconcilierea tradiției creştine cu cultura antică ce se află la baza artei şi literaturii popoarelor moderne şi a cărei ultimă formă universală a constituit-o barocul. Sfârşitul acestei tradiții îl marchează şi pe cel al alegoriei. Căci în momentul în care esența artei s-a desprins de orice legătură dogmatică şi a putut fi definită prin intermediul producției inconştient a geniului, alegoria devenea în mod necesar îndoielnică din punct de vedere estetic.

Astfel se poate observa o influență puternică a eforturilor lui Goethe în domeniul teoriei artei în direcția catalogării pozitive a simbolicului, iar a alegoricul drept concept artistic negativ. În special propria sa creație literară a acționat în acest sens, în măsura în care în aceasta era văzută spovedania unei vieți, deci modelarea poetică a trăirii. Criteriul faptului-de-a-fi-trăit pe care l-a formulat el însuşi devine în secolul al XIX-lea un concept axiologic dominant. Ceea ce nu se subordona acestui criteriu în opera lui Goethe – cum ar fi poezia sa de bătrânețe – a fost declasat potrivit spiritului realist al veacului pe motiv de „supraîncărcare" alegorică.

Acest lucru se resimte până la urmă şi în evoluția filosofiei estetice, care, deşi receptează conceptul de simbol în sensul său universal goethean, îl consideră din perspectiva opoziției dintre realitate şi artă, şi anume raportându-l la „punctul de vedere al artei" şi la religia formării a secolului al XIX-lea. Caracteristică în acest sens este evoluția târzie a lui F. Th. Vischer care, pe măsură ce se desprinde de Hegel, lărgeşte conceptul de simbol al lui Hegel, văzând în acesta una din performanțele fundamentale ale subiectivității. „Simbolica întunecată a sufletului" conferă în sine inanimatului (naturii sau fenomenului sensibil) suflet şi semnificație. Deoarece conştiința estetică – opusă celei mitic-religioase – se consideră liberă, simbolica pe care aceasta o conferă tuturor este şi ea „liberă". Cu toate că o indeterminare echivocă rămâne proprie simbolului, acesta nu mai poate fi caracterizat prin relația sa privativă cu conceptul. El are, mai curând, propria sa pozitivitate în calitate de plăsmuire a spiritului uman. Concordanța desăvârşită dintre

---

înțelese sau doar cu mare greutate şi că sunt neinteresante prin natura lor. ...istoria sacră şi lumească adevărată este cea cu care se ocupă în mod predilect marii maeştri... Ceilalți sunt liberi să prelucreze istoria patriei lor. Ce mă priveşte, oricât de interesantă ar fi, chiar şi istoria grecilor şi romanilor?" O respingere explicită a sensului minor al alegoriei (ca *Verstandes-Allegorie,* alegorie a intelectului) se găseşte la francezii mai recenți, cum ar fi Solger: *Vorlesungen zur Ästhetik*, p. 133 sq. La fel Erwin II, 49; Postume, I, p. 525.

manifestare şi idee este cea care este gândită – pe linia lui Schelling – în conceptul de simbol, în vreme ce nonconcordanţa este rezervată alegoriei, respectiv conştiinţei mitice[157] Cassirer evidenţiază în mod similar simbolica estetică faţă de cea mitică prin faptul că în simbolul estetic tensiunea dintre imagine şi semnificaţie se echilibrează – un ultim ecou al conceptului clasicist al „religiei artei"[158]

Concluzia obiectivă pe care o tragem în urma acestei treceri în revistă a etimologiei simbolului şi a alegoriei este aceea că ocurenţa constantă a acestei opoziţii – între simbolul ce dispune de o unitate organică şi alegoria rece, raţională – îşi pierde obligativitatea dacă se identifică legătura acesteia cu estetica geniului şi a trăirii. Dacă redescoperirea artei baroce (un proces observabil pe piaţa de antichităţi), dar mai ales a poeziei baroce în ultimele decenii, precum şi noile cercetări în domeniul teoriei artei au dus la o anumită reabilitare a alegoriei, recunoaştem acum şi motivul teoretic al acestei evoluţii. Fundamentul esteticii secolului al XIX-lea l-a constituit libertatea travaliului simbolizant al spiritului. Dar este acesta un fundament solid? Nu este acest travaliu simbolic în realitate limitat, chiar şi în ziua de azi, de către perpetuarea unei tradiţii mitic-alegorice? Odată conştientizat acest lucru, opoziţia dintre simbol şi alegorie, care părea să fie una absolută datorită prejudecăţii unei estetici a trăirii, se relativizează din nou. În mod analog, distincţia între conştiinţa estetică şi cea mitică nu va mai putea trece drept una absolută.

Trebuie să realizăm că emergenţa unor astfel de întrebări implică o revizire profundă a principalelor concepte estetice. Căci este vorba în mod evident despre mai mult decât despre încă una din nenumăratele mutaţii ale gustului şi valorizării estetice. De această dată este pus la îndoială însuşi conceptul conştiinţei estetice şi, prin aceasta, punctul de vedere al artei de care acesta este legat. Este în fond conduita estetică una adecvată operei de artă? Sau ceea ce numim „conştiinţă estetică" este o abstracţiune? Reconsiderarea pozitivă a alegoriei, despre care am vorbit, indică faptul că, în realitate, în conştiinţa estetică se afirmă un element dogmatic. Iar dacă diferenţa dintre conştiinţa mitică şi cea estetică nu este una absolută, nu devine oare discutabil însuşi conceptul de artă, care, după cum am văzut, este o plăsmuire a conştiinţei estetice? Este în orice caz neîndoielnic că marile epoci ale istoriei artei au fost cele în care ne-am înconjurat – fără nici un fel de conştiinţă estetică şi fără a dispune de conceptul nostru de „artă" – de creaţii a căror raţiune de a fi religioasă sau profană era inteligibilă pentru toţi şi nu oferea o desfătare estetică. În ce măsură poate fi aplicat în cazul acestora conceptul trăirii estetice fără a le diminua adevărata lor fiinţă?

3. Recuperarea întrebării privind adevărul artei

a) Caracterul problematic al formaţiei estetice

Pentru a evalua corect implicaţiile largi ale problemei, vom proceda la o analiză istorică menită să circumscrie conceptul de „conştiinţă estetică" potrivit sensului său specific marcat istoric. În mod evident, azi nu mai înţelegem prin „estetic" acelaşi lucru la care se

[157] F. Th. Vischer, *Kritische Gänge: Das Symbol.* Vezi buna analiză a lui E. Volhard, *Zwischen Hegel und Nietzsche*, 1932, p. 157 sq. şi prezentarea genetică a lui W. Oelmüller, *F. Th. Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik*, 1959.

[158] E. Cassirer, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, p. 29 [La fel deja la B. Croce, *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*, Tübingen, 1930]

gândea Kant atunci când concepea teoria sa despre frumos și sublim în natură și artă ca o „critică a facultății de judecare estetice". Cotitura pare să se producă la Schiller, care a transformat ideea transcendentală despre gust într-o exigență morală, formulând-o ca imperativ: „Comportă-te estetic!"[159] Schiller transformă în scrierile sale estetice subiectivarea radicală prin care Kant a legitimat transcendental judecata de gust și pretenția universală a acesteia într-o premisă de conținut. El putea să pornească de la Kant însuși întrucât acesta atribuise deja gustului semnificația unei tranziții de la desfătarea simțurilor la sentimentul moral[160]. Însă prin proclamarea artei drept exercițiu al libertății, Schiller se raporta mai mult la Fichte decât la Kant. Jocul liber al facultății de cunoaștere pe care Kant întemeiase aprioricul gustului și al geniului era înțeles de către Schiller în sens antropologic pe baza teoriei instinctelor (*Trieblehre*) a lui Fichte, căci instinctul ludic urma să producă armonia dintre instinctul formal și cel material. Cultivarea acestui instinct este obiectivul educației estetice.

Acest lucru are consecințe importante. Acum arta este opusă ca artă aparenței frumoase a realității practice și înțeleasă pornind de la această opoziție. În locul relației de complinire pozitivă ce determină de mult timp relația dintre artă și literatură pășește de această dată opoziția dintre aparență și realitate. În mod tradițional, menirea „artei" – care include orice modelare conștientă a naturii în folosul omului – este de a-și desfășura activitatea de completare și complinire în spațiile libere oferite și lăsate libere de către natură[161]. Și „arta frumoasă" este o perfecționare a realității și nu disimulare îndărătul unei aparențe, învăluire sau transfigurare a ei. Însă dacă opoziția dintre realitate și aparență marchează conceptul de artă, atunci acest lucru duce la dinamitarea cadrului vast pe care-l formează natura. Arta devine un punct de vedere propriu și fundamentează pretenția autonomă a unei suveranități proprii.

Acolo unde domnește arta domnesc legile frumuseții, iar granițele realității sunt survolate. „Imperiul ideal" este cel care trebuie apărat împotriva paternalismului moralist al statului și societății. Faptul că până și tentativa extraordinară din *Scrisorile despre educația estetică* se modifică în momentul aplicării ei se datorează de bună seamă clivajului intern al fundamentului ontologic al esteticii lui Schiller. După cum se știe, educația prin artă devine una către artă. În locul adevăratei libertăți morale și politice pe care arta era menită să o pregătească pășește formarea unui „stat estetic", a unei societăți a formării (*Bildungsgesellschaft*) interesată de artă[162] Odată cu aceasta, însă, depășirea dualismului kantian dintre universul sensibil și cel moral, reprezentată prin libertatea jocului estetic și armonia operei de artă, este obligată să intre într-o nouă opoziție. Reconcilierea idealului și a vieții prin artă constituie doar o împăcare particulară. Frumosul și arta împrumută realității nu doar o licărire fulgurantă și transfiguratoare. Libertatea spiritului la care acestea ridică este libertate doar într-un stat estetic și nu în realitate. La baza reconcilierii estetice a dualismului kantian între a fi și a trebui se cască un alt dualism, mai profund și nerezolvat. Poezia reconcilierii estetice trebuie să-și caute propria conștiință de sine împotriva prozei realității înstrăinate.

---

[159] Astfel s-ar putea rezuma ceea ce este argumentat în scrisorile *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, cum ar fi cea de-a 15-a: „mă gândesc la o unitate a instinctului formal cu cel material, adică la un instinct ludic."

[160] *Kritik der Urteilskraft*, p. 164.

[161] *Kritik der Urteilskraft*, p. 164.

[162] *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, scrisoarea a 27-a. Vezi prezentarea excepțională a acestui proces la H. Kuhn, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*, Berlin 1931.

Conceptul de realitate pe care Schiller îl opune poeziei nu mai este în mod cert unul de tip kantian. Căci Kant porneşte mereu, după cum am constatat, de la frumosul natural. Însă în măsura în care îngustează conceptul de cunoaştere – de dragul criticii sale a metafizicii dogmatice – asupra posibilităţii „ştiinţei pure a naturii" oferind astfel o consacrare necontestată conceptului nominalist al realităţii, impasul ontologic în care se afla estetica secolului al XIX-lea poate fi pus, totuşi, pe seama lui Kant. Fiinţa (*Sein*) estetică poate fi înţeleasă doar insuficient şi confuz sub dominaţia prejudecăţii nominaliste.

Datorăm, în fond, eliberarea de conceptele ce au împiedicat o înţelegere adecvată a fiinţei estetice abia criticii fenomenologice a psihologiei şi epistemologiei secolului al XIX-lea. Aceasta a arătat că toate încercările de a gândi felul de a fi al esteticului pornind de la experienţa realităţii şi de a-l concepe ca modificare a acesteia[163] dau greş. Toate aceste concepte, cum ar fi: imitare, aparenţă, de-realizare, iluzie, vrajă, vis, presupun raportarea la o existenţă propriu-zisă faţă de care fiinţa estetică ar fi diferită. Însă regresul fenomenologic asupra experienţei estetice ne învaţă că aceasta nu gândeşte dintr-un astfel de raport şi vede adevărul propriu-zis mai curând în ceea ce experimentează. Acestui lucru îi corespunde faptul că experienţa estetică, potrivit naturii ei, nu poate fi decepţionată de o experienţă propriu-zisă a realităţii. Însă toate modificările amintite mai sus ale realităţii se caracterizează prin faptul că acestora le corespunde în mod necesar experienţa unei decepţii. Ceea ce este doar aparent s-a dezvăluit, ceea ce este de-realizat a fost real, ceea ce a fost vrajă îşi pierde magia, ceea ce a fost iluzie este demascat şi ne trezim din ceea ce a fost vis. Dacă esteticul ar fi în acest sens aparenţă, atunci valabilitatea sa ar putea supravieţui – asemenea ororilor unui vis – doar atâta timp cât realitatea manifestării fenomenului nu a fost pusă la îndoială şi şi-ar pierde adevărul odată cu trezirea.

Deturnarea determinării ontologice a esteticului către conceptul aparenţei estetice îşi are aşadar temeiul teoretic în faptul că dominaţia modelului de cunoaştere a ştiinţelor spiritului conduce la o discreditare a tuturor posibilităţilor de cunoaştere situate în afara acestei noi metodici. [„fiction"!]

Reamintesc faptul că Helmholtz – în pasajul cunoscut de la care am pornit – n-a reuşit să caracterizeze mai bine acel factor de altă natură ce particularizează travaliul ştiinţelor spiritului faţă de ştiinţele naturii, decât folosind adjectivul „artistic" (*künstlerisch*). Acestui raport teoretic îi corespunde pozitiv ceea ce putem numi conştiinţă estetică. Ea este dată împreună cu „punctul de vedere al artei" fundat pentru întâia oară de către Schiller. Căci aşa cum arta „aparenţei frumoase" se opune realităţii, conştiinţa estetică implică o înstrăinare de realitate – este o ipostază a „spiritului înstrăinat" în care Hegel a recunoscut *formaţia* (*Bildung*). Capacitatea de a avea o conduită estetică este o componentă a conştiinţei cultivate[164] Căci în conştiinţa estetică găsim acele trăsături ce disting conştiinţa cultivată: ridicarea către generalitate, distanţare faţă de particularitatea acceptării şi respingerii nemijlocite, admiterea acelor lucruri ce nu corespund propriilor expectaţii sau predilecţii.

Am discutat mai sus semnificaţia conceptului de *gust* în acest context. Cu toate acestea, unitatea unui ideal de gust ce distinge şi sudează o societate este diferită în mod caracteristic de ceea ce constituie figura formaţiei estetice. Gustul mai urmează încă un criteriu de conţinut. Ceea ce este valabil într-o societate, gustul care domină în aceasta, toate acestea marchează caracterul comunitar al vieţii sociale. O astfel de societate este selectivă şi ştie ce ţine de ea şi ce nu. Pentru aceasta nici posesia unor interese artistice nu

[163] Vezi E. Fink, „Vergegenwärtigung und Bild", în *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. XI, 1930.

[164] Vezi supra p. 21 sq.

este una arbitrară și teoretic universală; ceea ce creează artiștii și ceea ce apreciază societatea sunt strâns legate în unitatea unui stil de viață și a unui ideal de gust.

Dimpotrivă, ideea formației estetice – așa cum o deducem de la Schiller – constă tocmai în refuzul unui criteriu de conținut și dizolvarea unității apartenenței unei opere de artă la lumea ei. Expresia acesteia este expansiunea universală a posesiunii pe care conștiința formată estetic o revendică pentru sine. Tot ce primește din partea acesteia atributul de „calitate" îi aparține. Aici ea nu mai operează selecții, căci nu este și nici nu vrea să fie acel lucru în funcție de care s-ar putea evalua o selecție. În calitate de conștiință estetică ea este reflectată în afara oricărui gust determinant și determinat și reprezintă ea însăși un grad zero de determinare. În cazul ei nu mai este valabilă apartenența operei de artă la lumea ei, ci, invers, conștiința estetică este nucleul de trăire pornind de la care se măsoară tot ce trece drept artă.

Ceea ce numim o operă de artă și trăim estetic se sprijină, așadar, pe o performanță a abstracțiunii. Acest lucru devine vizibil ca „operă de artă pură" lăsând la o parte tot ce constituie contextul existențial originar în care se înrădăcinează o operă, orice funcție religioasă sau profană pe care o avea și din care și-a extras semnificația. Abstracțiunea conștiinței estetice înfăptuiește în această privință o performanță pozitivă. Ea scoate la vedere și permite existența pentru sine a ceea ce este opera de artă pură. Numesc această performanță a sa „distincția estetică".

Denumesc prin aceasta – spre deosebire de distincția efectuată prin selectare și repudiere de un gust alimentat și determinat din punctul de vedere al conținutului – abstracțiunea ce selectează exclusiv în funcție de calitatea estetică, ca atare. Ea se efectuează în conștiința de sine a „trăirii estetice". Obiectul vizat de aceasta este opera propriu-zisă, iar ceea ce este lăsat la o parte sunt factorii extraestetici inerenți acesteia, cum ar fi: scopul, funcția, semnificația de conținut. Acești factori ar putea fi destul de semnificativi în măsura în care integrează opera în lumea ei și determină astfel întreaga bogăție de semnificație care îi este specifică originar. Însă trebuie să existe posibilitatea de a distinge esența artistică a operei de toate acestea. Însă conștiința estetică se definește tocmai prin faptul că efectuează această distincție a ceea ce este vizat estetic de tot ce este extraestetic. Ea face abstracție de toate condițiile de acces sub care ni se înfățișează o operă. O distincție de acest tip este, deci, ea însăși una specific estetică. Ea deosebește calitatea estetică a unei opere de toate elementele de conținut ce ne determină la adoptarea unui punct de vedere legat de conținut, moral sau religios, și vizează doar opera însăși în ființa sa estetică. Ea distinge de asemenea în cazul artelor reproductive originalul (poezia, compoziția) de prezentarea acestuia, și anume astfel încât atât originalul față de reproducere, cât și reproducerea în sine – spre deosebire de original sau de alte posibile forme de concepere a sa – poate constitui ceea ce este vizat estetic. Suveranitea conștiinței estetice este dată tocmai de această capacitate de a efectua peste tot o astfel de distincție estetică și de a privi totul „estetic".

Conștiința estetică se caracterizează din acest motiv prin simultaneitate, deoarece pretinde faptul că în ea s-ar acumula tot ce are valoare artistică. Forma de reflexie în care aceasta se mișcă în calitate de conștiință estetică nu mai este, de asemenea, doar una prezentuală. Căci ridicând în sine tot ce admite către simultaneitate, conștiința estetică se definește în același timp drept una istorică. Nu doar fiindcă include o cunoaștere istorică, folosind-o drept semn distinctiv[165]; disoluția oricărui gust determinat de un conținut care îi este caracteristic în calitate de gust estetic se manifestă de această dată explicit în cazul

[165] De aceasta ține în mod caracteristic bucuria citatului ca joc social.

creației artistului prin întoarcerea către elementul istoric. Imaginea istoricului – născută nu dintr-o nevoie contemporană de reprezentare, ci dintr-o reprezentație ce pornește de la reflecția istorică retrospectivă – romanul istoric, dar mai ales formele istorizante de care abuzează arhitectura secolului al XIX-lea prin inepuizabile reminiscențe stilistice dovedesc legătura interioară strânsă între factorul estetic și cel istoric în conștiința formării.

S-ar putea obiecta că simultaneitatea nu se produce abia prin distincția estetică, ci este dintotdeauna un produs de integrare a vieții istorice. Marile opere arhitectonice, cel puțin, se ridică în chip de mărturii vii ale trecutului în viața prezentului și orice conservare a moștenitului în cutumă și moravuri, imagine și ornament face același lucru în măsura în care și aceasta transferă ceva vechi vieții prezente. Doar conștiința estetică a formării diferă, de bună seamă, de acest lucru. Ea nu se consideră ca o astfel de integrare a epocilor; simultaneitatea specifică ei se fundamentează pe relativitatea istorică a gustului de care este conștientă. Concomitența faptică devine simultaneitate principială abia odată cu disponibilitatea principială de a nu considera un gust ce deviază de la propriul „bun" gust drept unul prost. În locul unității unui gust pășește acum un sentiment flexibil al calității[166]

„Distincția estetică" ce activează în calitate de conștiință estetică își creează și o existență exterioară proprie. Ea își demonstrează productivitatea pregătind lăcașurile simultaneității: „biblioteca universală" în domeniul literaturii, muzeul, teatrul, sala de concerte etc. Să încercăm să clarificăm deosebirea ce apare acum față de vechi. Muzeul, de exemplu, nu este pur și simplu o colecție devenită publică. Vechile colecții (atât cele ale curților regale, cât și cele ale orașelor) reflectau mai curând selecția întreprinsă de un anumit gust și conțineau preponderent lucrările aceleiași „scoli" condiderate exemplară. Muzeul este, în schimb, colecția unor astfel de colecții și își află perfecțiunea în ocultarea propriei provenience din astfel de colecții, fie printr-o reorganizare istorică a ansamblului, fie printr-un efort de completare cât mai cuprinzător. S-ar putea ilustra în același mod cu ajutorul exemplului teatrelor, sau al vieții concertistice a ultimului secol, modul în care agenda reprezentațiilor se îndepărtează din ce în ce mai mult de creația contemporană și se adaptează nevoii de autoconfirmare caracteristică pentru societatea formării care susține aceste instituții. Chiar și forme artistice care par să se opună simultaneității trăirii estetice, cum ar fi arhitectura, sunt absorbite în aceasta, fie prin tehnicile reproductive moderne, cum ar fi edificiile sau tablourile, fie prin intermediul turismului modern care transformă călătoria în răsfoirea unor albume[167]

Opera își pierde astfel, prin intermediul „distincției estetice", locul și lumea de care aparține, ajungând să aparțină conștiinței estetice. Acest lucru se manifestă în discreditarea a ceea ce se numește artă comandată (*Auftragskunst*). În epoca unei conștiințe publice dominate de o artă a trăirii este nevoie să reamintim în mod explicit faptul că creația hrănită de inspirația liberă, fără o comandă, o temă preformulată și un prilej dat, constituia odinioară mai curând o excepție în cadrul vieții artistice, în timp ce azi îl considerăm pe

[166] Vezi între timp expunerea magistrală a acestei evoluții la W. Weidlé, *Die Sterblichkeit der Musen*. [Vezi nota 166]

[167] Vezi André Malraux, *Le musée imaginaire*, și W. Weidlé, *Les abeilles d'Aristée*, Paris 1954. Cu toate acestea, aceste lucrări ratează consecința care atrage asupra ei interesul nostru hermeneutic, în măsura în care Weidlé mai reține încă – în cadrul criticii esteticului pur – funcția normativă a actului de creație; un act ce „precede opera, dar care se dizolvă la rândul său în operă și pe care îl înțeleg, îl contemplu, atunci când contemplu și înțeleg opera." (Citat extras din traducerea germană, *Die Sterblichkeit der Musen*, p. 181).

arhitect drept o apariție sui generis tocmai fiindcă el nu este independent în ceea ce privește producțiile sale față de o însărcinare sau împrejurare, asemenea poetului, pictorului sau muzicianului. Artistul liber creează fără o comandă. El pare să se distingă tocmai prin independența deplină a creației sale și dobândește din acest motiv – și din punct de vedere social – trăsăturile caracteristice ale unui personaj marginal al cărui stil de viață nu poate fi evaluat cu ajutorul criteriilor moralei publice. Conceptul boemei care se naște în secolul al XIX-lea reflectă acest proces. „Patria nomazilor" (*Boemia*) devine un concept generic ce denumește stilul de viață al artistului.

În același timp, însă, artistul – „liber ca pasărea cerului" – este împovărat cu o vocație care îl transformă într-un personaj ambiguu. Căci o societate a formării desprinsă de tradițiile ei religioase așteaptă deîndată mai mult decât îi revine conștiinței estetice situate pe „punctul de vedere al artei". Revendicarea romantică a unei noi mitologii, așa cum se face ea auzită la F. Schlegel, Schelling, Hölderlin și tânărul Hegel[168], dar care este vie, de exemplu, și în încercările și reflexiile artistice ale pictorului Runge, oferă artistului și misiunii sale în lume conștiința unei noi consacrări. El este un fel de „mântuitor lumesc" (Immermann) ale cărui creații sunt menite să aducă la scară redusă iertarea de osândă, la care speră lumea. Această pretenție determină de atunci tragedia artistului în lume. Căci împlinirea pe care aceasta o dobândește este mereu una particulară. Însă acest lucru înseamnă, în realitate, infirmarea ei. Căutarea experimentatoare de noi simboluri sau a unei „legende" (*Sage*) noi și unificatoare este capabilă să strângă în jurul ei un public și să creeze o comunitate. Însă deoarece orice artist își găsește astfel comunitatea, caracterul particular al unei astfel de formațiuni comunitare dovedește doar destrămarea ce se produce. Forma universală a formației estetice este singura care îi unește pe toți.

Întâietatea propriu-zisă a formării, cu alte cuvinte a ridicării către generalitate, face aici o implozie. „Abilitatea reflexiei gânditoare de a se mișca printre generalități, de a plasa orice conținut aleatoriu sub o perspectivă achiziționată și de a-l înveșmânta în idei" este, potrivit lui Hegel, modul de a evita o abordare a adevăratului conținut al gândurilor. Immermann numește această revărsare de sine liberă a spiritului „sibaritică"[169]. El descrie astfel situația creată de literatura clasică și filozofia epocii goetheene în care epigonii au găsit deja pregătite toate formele spiritului, înlocuind de aceea adevărata performanță culturală – înlăturarea laborioasă a ceea ce este străin și în stare brută – cu savurarea acesteia. A devenit *ușor* să scrii o poezie bună și tocmai de aceea dificil să devii un poet.

b) Critica abstracțiunii conștiinței estetice

Să ne îndreptăm acum atenția asupra conceptului de distincție estetică, a cărui ipostază formativă am descris-o, și să dezvoltăm dificultățile teoretice ce rezidă în *conceptul esteticului*. Abstracțiunea către „esteticul pur" se anulează în mod evident singură. Acest lucru devine limpede, după cum mi se pare, în cea mai consecventă tentativă de a elabora o estetică sistematică pornind de la distincția kantiană, pe care i-o datorăm lui Richard Hamann[170] Încercarea acestuia se remarcă prin faptul că derivă într-adevăr din intenția

---

[168] Vezi Fr. Rosenzweig, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, 1917, p. 7. [Vezi în legătură cu aceasta edițiile mai noi ale lui R. Bubner în *Hegel-Studien*, Beiheft 9 (1973), pp. 261-265 și C. Jamme și H. Schneider, *Mythologie der Vernunft*, Frankfurt, 1984, pp. 11-14]

[169] De exemplu în *Epigonen*. [Vezi referitor la acest lucru lucrarea mea: „Zu Immermanns Epigonen-Roman", în *Kleine Schriften* II, pp. 148-160; Bd. 9, *Gesammelte Werke*]

[170] Richard Hamann, *Ästhetik*, 1921[2]

transcendentală a lui Kant, demolând astfel criteriul unilateral al artei trăirii. Elaborarea unitară a componentei estetice peste tot unde aceasta este prezentă repune în drepturile lor estetice şi formele speciale legate de o anumită finalitate, cum ar fi arta monumentală sau grafica de afişe. Însă Hamann reţine şi aici sarcina distincţiei estetice. Căci el deosebeşte în cazul acestora esteticul de raporturile extraestetice în care se plasează acesta, tot astfel cum şi noi suntem capabili să spunem în afara experienţei artistice că cineva se comportă estetic. Problemei esteticului îi este aşadar redată întreaga sa vastitate, iar interogaţia transcendentală, care a fost abandonată prin punctul de vedere al artei şi distincţia acesteia între aparenţa frumoasă şi realitatea crudă, este restaurată. Trăirea estetică este indiferentă faţă de faptul că obiectul ei este real sau nu, dacă decorul e scena sau viaţa. Conştiinţa estetică posedă o suveranitate universală neîngrădită.

Încercarea lui Hamann eşuează însă la capătul opus, în ceea ce priveşte conceptul de artă pe care îl împinge cu consecvenţă atât de departe în afara domeniul esteticului, încât ajunge să se identifice cu virtuozitatea[171] Radicalizarea „distincţiei estetice" este aici maximă. Ea face abstracţie până şi de artă.

Conceptul estetic fundamental de la care porneşte Hamann este „caracterul autosemnificativ al percepţiei". Cu acest concept se spune în mod evident acelaşi lucru ca şi prin teoria lui Kant despre concordanţa finală cu starea facultăţii noastre de cunoaştere în genere. Atât Kant, cât şi Hamann consideră că prin aceasta se obţine suspendarea criteriului esenţial pentru cunoaştere al conceptului, respectiv al semnificaţiei. Din punct de vedere lingvistic, „semnificativ" este o formă derivată faţă de semnificaţie, care mută într-o zonă a incertitudinii raportarea la o semnificaţie determinată. Ceea ce este „semnificativ" are o semnificaţie (nerostită sau) nedescoperită. Însă „caracterul autosemnificativ" merge chiar mai departe. Ceea ce are un caracter autosemnificativ, în loc să fie semnificativ prin determinare externă, doreşte să întrerupă raportarea la acel lucru pornind de la care semnificaţia sa ar putea fi determinată. Poate rezulta dintr-un asemenea concept fundamentul solid al esteticii? Se poate folosi, în fond, conceptul de „caracter autosemnificativ" privitor la o percepţie? Nu trebuie, oare, să-i acordăm şi conceptului „trăirii" estetice ceea ce îi revine percepţiei, şi anume că sesizează ceva adevărat, aşadar că rămâne raportat la cunoaştere?

Ar fi, într-adevăr, recomandabil să ne amintim de Aristotel. Acesta a arătat că orice *aisthēsis* vizează un lucru general, chiar dacă fiecare simţ îşi are câmpul său specific, iar ceea ce îi este dat acestuia nemijlocit nu are un caracter general. Însă percepţia specifică a unui dat senzorial ca atare este tocmai o abstracţiune. În realitate vedem ceea ce ne este dat sensibil în mod particular în perspectiva unei generalităţi. Recunoaştem, de exemplu, o apariţie albă drept un om[172]

Desigur că văzul „estetic" se distinge prin faptul că nu raportează pripit priveliştea la un element general, la semnificaţia cunoscută, la scopul urmărit sau la altele asemenea, ci zăboveşte asupra priveliştii ca fiind una estetică. Cu toate acestea, noi nu încetăm să facem asemenea raportări în timp ce privim; vedem, totuşi, în această apariţie albă pe care o admirăm estetic un om. Percepţia noastră nu este niciodată o simplă răsfrângere a ceea ce este dat simţurilor.

Psihologia modernă, în special critica pătrunzătoare a conceptului „percepţiei reciproce" formulată de Scheler, precum şi de W. Koehler, E. Strauß, M. Wertheimer şi

[171] „Kunst und Können", *Logos*, 1933.

[172] Aristotel, *De anima*, 425a 25.

alții[173], ne învață, mai curând, că acest concept își are originea într-un dogmatism epistemologic. Adevăratul său sens este unul normativ, în măsura în care reciprocitatea ar constitui rezultatul final ideal al lichidării oricăror fantasme pulsionale, consecința unei mari dezmeticiri ce face posibilă în cele din urmă recunoașterea a ceea ce există în locul caracterului prezumtiv al lucrului imaginat grație fantasmei pulsionale. Însă acest lucru înseamnă că percepția pură definită cu ajutorul conceptului adecvării stimulilor reprezintă doar un caz-limită ideal.

La aceasta se adaugă și un alt lucru. Nici percepția gândită drept una adecvată n-ar putea fi niciodată o simplă răsfrângere a ceea ce este. Căci ea ar rămâne întotdeauna o aprehendare drept ceva. Orice aprehendare ca... articulează ceea ce este, ignorând, concentrându-se asupra..., drept ... – și toate acestea pot sta la rândul lor în centrul unei considerări sau pot fi doar „incluse în observație" marginal și într-un plan secund. Este astfel neîndoielnic că văzul, în calitate de lectură ce articulează ceea ce este, trece cu vederea multe din cele ce există, astfel încât acestea încetează să mai existe pentru văz; însă este de asemenea cert că el „proiectează" dirijat de anticipările sale ceea ce nici nu există. Să ne gândim și la tendința către invarianță eficientă în vederea însăși, astfel încât lucrurile sunt văzute întotdeauna, pe cât este posibil, în mod identic.

Această critică a teoriei percepției pure formulată din perspectiva experienței pragmatice a fost transformată ulterior de către Heidegger într-o problemă de principiu. Cu aceasta, ea este valabilă și pentru conștiința estetică, deși aici văzul nu „trece cu vederea" pur și simplu ceea ce este văzut – de exemplu în ceea ce privește utilitatea sa generală – ci zăbovește asupra priveliștii. Privirea și ascultarea zăbovitoare nu este pur și simplu vedere a priveliștii pure, ci rămâne ea însăși o aprehendare drept... Felul de a fi al acelui ceva ce este ascultat „estetic" nu este realitatea nemijlocită (*Vorhandenheit*). Acolo unde este vorba despre o reprezentare semnificantă, de exemplu în cazul operelor artei plastice, atâta timp cât nu sunt nonfigurativ-abstracte, semnificanța (*Bedeutungshaftigkeit*) este evident călăuzitoare pentru lectura priveliștii. Suntem capabili să „citim" o imagine doar dacă „recunoaștem" ceea ce este reprezentat; ba mai mult, abia atunci ea este o imagine. A vedea înseamnă a descompune. Atâta timp cât mai testăm încă forme variabile de compunere, sau oscilăm între acestea, ca în cazul anumitor enigme picturale, nu vedem încă ceea ce este. Enigma picturală este într-un fel eternizarea artificială a unei astfel de oscilări, „tortura" vederii. Lucrurile stau aproape la fel și în cazul operei de artă lingvistice. Un text poate deveni pentru noi o operă de artă lingvistică doar dacă îl înțelegem – deci dacă stăpânim cel puțin limba în cauză. Chiar și atunci când ascultăm muzică absolută, trebuie să o „înțelegem". Iar aceasta există pentru noi în calitate de produs artistic doar dacă o înțelegem, dacă ne este „limpede". Așadar, deși muzica absolută este dinamică formală pură ca atare, un fel de matematică sonoră, și nu există nici un conținut semnificant obiectual pe care îl identificăm în aceasta, înțelegerea păstrează totuși un raport cu ceea ce este semnificant. Indeterminarea acestui raport este cea care constituie raportul de semnificație specific acestui tip de muzică[174]

[173] M. Scheler, *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, 1926, p. 397 sq. [Acum în *Gesammelte Werke* 8, p. 315 sq.]

[174] Cercetările recente asupra raportului dintre muzica vocală și cea absolută pe care i le datorăm lui Georgiades (*Musik und Sprache*, 1954) confirmă, din câte mi se pare, această conexiune. [Vezi între timp și opera postumă a lui Georgiades, *Nennen und Erklingen*, Göttingen 1985]. Dezbaterea contemporană referitoare la arta abstractă este, după părerea mea, pe cale să se rătăcească într-o opoziție abstractă între „figurativ" și „nonfigurativ". Conceptul de abstractitate conține în

Simpla vedere, simplul auz sunt abstracțiuni dogmatice care reduc fenomenele în mod artificial. Percepția surprinde întotdeauna o semnificație. Căutarea unității produsului estetic exclusiv în forma acestuia, în opoziție față de conținut, reprezintă de aceea un formalism eronat care, dincolo de aceasta, nu îl poate invoca pe Kant. Acesta avea în vedere un lucru cu totul diferit atunci vorbea despre conceptul său de formă. Conceptul de formă nu desemnează la el structura produsului estetic în opoziție cu conținutul semnificativ al unei opere de artă, ci față de stimulul pur senzorial al materiei[175] Așa-numitul conținut figurativ nu este nicidecum o materie ce așteaptă o modelare ulterioară, ci ține dintotdeauna de unitatea dintre formă și semnificație a operei de artă.

Termenul de „motiv" folosit de pictori poate ilustra acest lucru. Acesta poate fi la fel de bine unul figurativ sau abstract – în calitate de motiv este în orice caz, ontologic vorbind, imaterial (*aneau hylēs*). Aceasta nu înseamnă nicidecum că este lipsit de conținut. Mai curând, ceva este un motiv prin faptul că dispune în mod convingător de o unitate și că artistul trebuie să execute această unitate ca unitate a unui sens, așa cum receptorul îl înțelege ca unitate. Kant vorbește aici, după cum se știe, despre „idei estetice" în jurul cărora se adaugă prin gândire „multe lucruri inexprimabile"[176]. Iată o modalitate de a trece dincolo de puritatea transcendentală a esteticului și de a recunoaște felul de a fi al artei. El nu se gândea, după cum am arătat, să evite „intelectuarea" (*Intellektuierung*) satisfacției estetice pure în sine. Arabescul nu este nicidecum idealul său estetic, ci doar un exemplu metodic predilect. Pentru a considera în mod corect arta, estetica trebuie să se depășească pe sine și să renunțe la „puritatea"[177] esteticului. Însă duce oare acest lucru la o consolidare veritabilă a acesteia? Conceptul de geniu dispunea la Kant de funcția transcendentală prin care se fundamenta conceptul de artă. Am văzut modul în care acest concept al geniului s-a extins la cei ce i-au urmat, devenind temeiul universal al esteticii. Însă este conceptul de geniu într-adevăr potrivit pentru acest lucru?

Conștiința artistului contemporan pare să contrazică deja acest lucru. S-a produs un fel de amurg al geniului. Reprezentarea privind inconștiența somnambulică prin care geniul

---

realitate un accent polemic. Însă polemica presupune întotdeauna o comunitate. Astfel arta abstractă nu se desprinde pur și simplu de raportul față de obiectualitate, ci îl reține sub forma privațiunii. Ea nici nu poate să treacă dincolo de aceasta în măsura în care văzul nostru este și rămâne o vedere a obiectelor. Un văz estetic poate exista doar trecând cu vederea reflexele vederii orientate practic a „obiectelor" – iar ceea ce este trecut cu vederea trebuie să fie văzut, ba chiar urmărit. Vezi în mod similar tezele lui Bernhard Berenson: „Ceea ce numim în general 'văz' este o convenție practică..." „Artele plastice constituie un compromis între ceea ce vedem și ceea ce știm" („Sehen und Wissen", *Die Neue Rundschau*, 1959, pp. 55-77).

[175] Vezi Rudolf Odebrecht, op. cit. Opoziția kantiană între culoare – pe care o plasează în sfera stimulului – și formă, dirijată de o prejudecată clasicistă, nu va induce în eroare pe nimeni dintre cei care cunosc pictura modernă în care se construiește cu ajutorul culorilor.

[176] *Kritik der Urteilskraft*, p. 197.

[177] Ar fi recomandabilă redactarea unei istorii a „purității". H. Sedlmayr, *Die Revolution in der modernen Kunst*, 1955, p. 100, trimite la purismul calvinist și deismul Iluminismului. Kant, care a devenit determinant pentru limbajul conceptual filozofic al secolului al XIX-lea, pornește nemijlocit de la teoria pitagoreic-platoniciană a purității (vezi G. Mollowitz, *Kants Platoauffassung*, Kantstudien, 1935). Este platonismul rădăcina comună a întregului „purism" modern? Vezi în legătură cu katharsis la Platon teza nepublicată a lui Werner Schmitz: *Elenktik und Dialektik als Katharsis* (Heidelberg, 1935).

creează – o imagine ce se poate totuși legitima cu ajutorul mărturisirii lui Goethe privind propriul său mod de creație – apare azi drept un romantism fals. Un poet ca Paul Valéry opune acestei reprezentări criteriile unui artist și inginer ca Leonardo da Vinci, în al cărui ingenium meșteșugul, invenția mecanică și genialitatea artistică formau încă o unitate indivizibilă[178] Conștiința generală este, dimpotrivă, dominată și azi de efectele cultului geniului din secolul al XVIII-lea și de sacralizarea artistului, pe care am considerat-o caracteristică pentru societatea burgheză a secolului al XIX-lea. Se confirmă astfel că conceptul de geniu este conceput în fond din perspectiva privitorului. Acest concept antic apare drept convingător nu spiritului creator, ci celui ce apreciază. Ceea ce i se înfățișează privitorului drept un miracol despre care nu ne dăm seama cum ar putea fi produs de către cineva este răsfrânt în exterior sub forma caracterului miraculos al unei creații prin inspirație genială. Creatorii sunt apoi liberi, în măsura în care devin proprii lor observatori, să utilizeze aceleași forme de interpretare, astfel încât cultul geniului al secolului al XVIII-lea a fost alimentat, cu siguranță, și de către creatori[179]. Însă aceștia n-au mers niciodată atât de departe în această apoteoză de sine pe cât le-ar fi îngăduit societatea burgheză. Conștiința de sine a creatorului rămâne mult mai lucidă. Ea vede șansele unei făuriri și a unei priceperi, probleme „tehnice", chiar și acolo unde spectatorul caută inspirație, mister și o semnificație mai profundă[180]

Dacă dorim să ținem seama de o astfel de critică a teoriei productivității inconștiente a geniului, ne vedem confruntați din nou cu problema creată de Kant prin funcția transcendentală pe care a atribuit-o conceptului de geniu. Ce este o operă de artă și cum se deosebește aceasta de un produs meșteșugăresc sau chiar de o „cârpăceală", adică de un lucru inferior din punct de vedere estetic? Kant și idealismul defineau opera de artă drept operă a geniului. Caracterul ei eminent, de a fi un lucru pe deplin reușit și exemplar, se confirma prin faptul că oferea desfătării și contemplării un obiect inepuizabil de zăbovire și interpretare. Faptul că genialității creației îi corespunde o genialitate a desfătării era deja formulat în teoria kantiană a gustului și geniului și propagat chiar mai răspicat de către K. Ph. Moritz și Goethe.

Cum s-ar putea, așadar, concepe esența desfătării artistice și diferența dintre lucrul meșteșugăresc și creația artistică fără conceptul geniului?

Cum ar putea fi gândită fie și desăvârșirea unei opere de artă, caracterul ei încheiat? Ceea ce este făcut și produs în rest primește măsura desăvârșirii sale de la un scop, cu alte cuvinte este determinat de întrebuințarea care îi este dată. Confecționarea este încheiată, făcutul e gata dacă satisface scopul căruia îi este destinat[181] Dar cum trebuie să ne imaginăm criteriul desăvârșirii unei opere de artă? Oricât am privi de rațional și lucid „confecționarea" (*Herstellung*) artistică, multe lucruri pe care le numim opere de artă nu sunt destinate unei utilizări și nici unuia nu îi este conferită măsura faptului de a fi încheiat dinspre un asemenea scop. Dar aceasta înseamnă că ființa operei se prezintă drept încetarea unui proces de creație ce trimite virtual dincolo de aceasta? Nu este aceasta oare de neîncheiat în sine?

---

178 Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci et son annotation marginale*, Variété I.

179 Vezi studiile mele despre simbolul prometeic: „Vom geistigen Lauf des Menschen", 1949 [Vezi *Kleine Schriften* II, pp. 105-135; *Gesammelte Werke*, B. 9].

180 Justețea metodică a unei „estetici a artistului" revendicată de Dessoir și alții se întemeiază pe acest lucru.

181 Vezi observația lui Platon despre întâietatea cognitivă care îi revine utilizatorului față de producător: *Republica*, X, 601 c.

Paul Valéry privea lucrurile într-adevăr astfel. El nu s-a sfiit nici să formuleze consecința ce rezultă de aici pentru cel care păşeşte în fața unei opere de artă şi încearcă să o înțeleagă. Căci dacă este adevărat că o operă de artă nu poate fi încheiată în sine însăşi, atunci prin ce se măsoară caracterul adecvat al receptării şi comprehensiunii? Încetarea aleatorie şi bruscă a unui proces de creație nu poate să conțină nimic constrângător[182]. De aici rezultă, prin urmare, că trebuie să lăsăm în seama receptorului ce anume va face cu ceea ce i se înfățişează. Atunci o modalitate de a înțelege un produs nu este mai puțin legitimă decât alta. Nu există nici un criteriu al adecvării. Poetul însuşi nu dispune de unul, fapt recunoscut şi de către estetica geniului. Orice întâlnire cu opera are, mai curând, rangul şi legitimitatea unei noi producții. Acest lucru constituie, după părerea mea, un nihilism hermeneutic inadmisibil. Chiar dacă Valéry a formulat uneori astfel de concluzii privind opera sa[183] pentru a se sustrage mitului producției inconştiente a geniului, el a ajuns, în realitate, să fie prins în plasa acestuia. Căci el transferă acum cititorului şi editorului mandatul creației absolute pe care el însuşi nu doreşte să îl exercite. Genialitatea comprehensiunii nu este, de fapt, mai lămuritoare decât genialitatea creației.

Aceeaşi aporie rezultă dacă vom porni de la conceptul trăirii estetice, în locul celui de geniu. Această problemă este deja expusă în studiul fundamental al lui György Lukács, „Relația subiect-obiect în cadrul esteticii"[184] Acesta atribuie sferei estetice o structură heraclitică prin care vrea să spună că unitatea obiectului estetic nu constituie, de fapt, un dat real. Opera de artă este doar o formă goală, un simplu punct nodal în pluralitatea posibilă a trăirilor estetice, singurele în care obiectul estetic există (*da ist*). După cum se poate observa, discontinuitatea absolută, cu alte cuvinte destrămarea unității obiectului estetic în pluralitatea trăirilor, este consecința necesară a esteticii trăirii. Pornind de la ideea lui Lukács, Oskar Becker afirmă de-a dreptul: „Privită temporal, opera de artă este doar o clipă (adică acum), este „acum" această operă şi încetează deja acum să mai fie!"[185] Un gest fără îndoială consecvent. Fundamentarea esteticii în trăire conduce la o punctualitate absolută care aboleşte unitatea operei de artă asemenea identității artistului cu sine însuşi şi identitatea celui ce înțelege, respectiv se desfată[186]

Din câte mi se pare, Kierkegaard a demonstrat deja inconsistența acestei poziții recunoscând consecința destructivă a subiectivismului şi fiind primul care a descris autosuprimarea nemijlocirii estetice. Teoria sa despre stadiul estetic al existenței este elaborată din perspectiva eticianului care şi-a dat seama de caracterul ruinător şi intolerabil al unei existențe în pură nemijlocire şi discontinuitate. Tentativa sa critică are o importanță fundamentală deoarece critica expusă aici a conştiinței estetice dezvăluie contradicțiile interne ale existenței estetice, astfel încât aceasta este forțată să treacă dincolo de sine însăşi. Faptul că stadiul estetic al existenței se dovedeşte a fi intolerabil în

---

182 Interesul trezit de această întrebare a fost cel care m-a călăuzit în studiile dedicate lui Goethe. Vezi *Vom geistigen Lauf der Menschen*, 1949; precum şi prelegerea „Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewußtseins", în *Rivista di Estetica*, III-AIII 374-383, Veneția 1958. [Vezi varianta republicată în *Theorien der Kunst*, edit. D. Heinrich şi W. Iser, Frankfurt 1982, pp. 59-69].

183 *Variété* III, *Commentaires de Charmes*: „Mes vers ont le sens qu'on leur prête"

184 În *Logos*, Band VII, 1917/1918. Valéry compară uneori opera de artă cu un catalizator chimic (op. cit., p. 83).

185 Oskar Becker, „Die Hinfälligkeit des Schönen und die Abenteuerlichkeit des Künstlers", în *Husserl-Festschrift*, 1928, p. 51. [Acum în O. Becker, *Dasein und Dawesen*, Pfüllingen 1963, pp. 11-40].

186 Citim deja la K. Ph. Moritz în *Von der bildenden Nachahmnng des Schönen*, 1788, p. 26: „Opera şi-a atins deja scopul suprem în naşterea, în devenirea ei."

sine duce la recunoașterea sarcinii inevitabile pe care fenomenul artei o formulează existenței, si anume aceea de a dobândi continuitatea conștiinței de sine – singura capabilă să susțină existența omenească – în ciuda prezenței acaparante a impresiei estetice respective[187]

Dacă s-ar încerca, cu toate acestea, o definire a ființei existenței estetice care o construiește pe aceasta în afara continuității hermeneutice a existenței umane, această încercare ar însemna o nesocotire a justeții criticii lui Kierkegaard. Chiar dacă se poate admite că în fenomenul estetic devin vizibile limitele conștiinței de sine istorice a existenței, similare limitei pe care o reprezintă naturalul care – presupunând spiritul drept o condiție a acestuia – pătrunde în spiritual sub forme variate, drept mit, vis, preformare inconștientă a vieții conștiente, nu dispunem de un amplasament care ne-ar permite să privim ceea ce ne îngrădește și determină astfel dinspre acesta însuși, iar pe noi înșine, cei îngrădiți și determinați astfel, din exterior. Percepem drept limitare chiar și acele lucruri la care înțelegerea noastră nu are acces, ce țin astfel de acea continuitate a conștiinței de sine în care se mișcă existența umană. Așadar, prin ideea „efemerității frumosului și a stranietății artistului" nu se distinge, în realitate, o constituție de ființă în exteriorul „fenomenologiei hermeneutice" a existenței, ci se formulează mai curând sarcina de a dovedi continuitatea hermeneutică ce constituie ființa noastră, având în vedere o asemenea discontinuitate a ființei estetice și a experienței estetice[188]

Panteonul artei nu este doar o prezență atemporală care se înfățișează conștiinței estetice pure, ci fapta unui spirit ce se adună și se grupează istoric. Experiența estetică este și ea o modalitate a înțelegerii de sine (*Sichverstehen*). Orice înțelegere de sine se efectuează, însă, prin altceva care este înțeles și include unitatea și identitatea (*Selbigkeit*) acestuia. În măsura în care întâlnim în lume opera de artă, iar în opera de artă individuală o lume, această operă nu rămâne un univers străin în care suntem aruncați ca prin farmec. Ajungem, mai curând, să ne cunoaștem pe noi înșine în acesta, iar acest lucru înseamnă că anulăm discontinuitatea și punctualitatea trăirii în continuitatea existenței noastre. Este, de aceea, necesar să dobândim o perspectivă față de frumos și artă, un punct de vedere ce nu pretinde o nemijlocire, ci corespunde realității istorice a omului. Invocarea nemijlocirii, a genialității clipei, a semnificației „trăirii" nu rezistă în fața pretenției existenței umane de continuitate și unitate a conștiinței de sine. Experiența artei nu poate fi deviată către neobligativitatea conștiinței estetice.

---

[187] Vezi Hans Sedlmayr, „Kierkegaard über Picasso", în *Wort und Wahrheit* 5, p. 356 sq.

[188] Ideile subtile ale lui Oskar Becker referitoare la „paraontologie" par să considere „fenomenologia hermeneutică" a lui Heidegger prea puțin drept una metodică și prea mult drept o teză de conținut. Din perspectiva conținutului, supralicitarea acestei paraontologii, către care se îndreaptă Becker însuși în cadrul unei reflecții consecvente asupra acestei problematici, revine exact în acel punct pe care Heidegger l-a fixat metodic. Se reia aici disputa legată de „natură" în care Schelling s-a dovedit mai prejos față de consecvența metodică a teoriei științei a lui Fichte. În cazul în care proiectul paraontologiei recunoaște caracterul său complementar, atunci ea se vede obligată să se depășească pe sine către ceva ce le cuprinde pe amândouă, o indicare dialectică a dimensiunii propriu-zise a întrebării privitoare la ființă pe care a inaugurat-o Heidegger și pe care Becker nu pare să o identifice ca atare, atunci când exemplifică dimensiunea „hiperontologică" cu ajutorul problemei estetice pentru a defini pe această cale subiectivitatea geniului artistic (vezi recent studiul acestuia, „Künstler und Philosoph", în *Konkrete Vernunft, Festschrift für Erich Rothacker*) [și, între timp, volumul *Dasein und Dawesen*, Pfüllingen, 1963, în special pp. 677-102.]

Această idee negativă semnifică în mod pozitiv că arta este cunoaştere, iar experienţa operei de artă ne face să ne împărtăşim din această cunoaştere.

Cu aceasta se impune întrebarea privitoare la modul în care se poate ajunge la o apreciere justă a adevărului experienţei estetice şi la o depăşire a subiectivării radicale a esteticului care a început odată cu *Critica facultăţii de judecare* a lui Kant. Am arătat că a existat o abstracţiune metodică menită să servească unei performanţe de fundare determinate şi transcendentale care l-a făcut pe Kant să raporteze facultatea de judecare estetică în întregime la situaţia subiectului. Dacă această abstracţiune estetică a fost, totuşi, înţeleasă ulterior din punctul de vedere al conţinutului şi transformată în revendicarea de a înţelege arta „pur estetic", observăm acum că această revendicare abstractivă se plasează într-o contradicţie insolubilă faţă de experienţa reală a artei.

Să nu cuprindă arta nici un fel de cunoaştere? Nu include oare experienţa artei o pretenţie de adevăr, desigur una diferită de cea a ştiinţei, însă în mod la fel de cert nu una inferioară acesteia? Şi nu este sarcina esteticii tocmai aceea de a funda experienţa artei ca un tip specific de cunoaştere, fireşte diferită de acea cunoaştere senzorială care oferă ştiinţei datele ultime pe care se clădeşte cunoaşterea naturii, diferită în mod cert şi de orice cunoaştere raţională morală şi, în general, de orice cunoaştere conceptuală, şi totuşi cunoaştere, adică mediere a adevărului?

Acest lucru este dificil de demonstrat dacă adevărul cunoaşterii este raportat, aşa cum o face Kant, la conceptul de cunoaştere al ştiinţei şi la conceptul de realitate al ştiinţelor naturii. Este necesar să lărgim conceptul de adevăr faţă de accepţiunea sa kantiană, astfel încât experienţa operei de artă să poată fi înţeleasă la rândul ei ca experienţă. Pentru aceasta putem invoca admirabilele prelegeri de estetică ale lui Hegel. Acestea oferă demonstraţia extraordinară a conţinutului de adevăr ce rezidă în orice experienţă de tip artistic şi realizează, în acelaşi timp, medierea acestuia cu conştiinţa istorică. Estetica devine astfel o istorie a concepţiilor despre lume, adică o istorie a adevărului aşa cum devine ea vizibilă în oglinda artei. Cu aceasta se recunoaşte în mod principial sarcina pe care am formulat-o: aceea de a legitima cunoaşterea adevărului în experienţa artei înseşi.

Conceptul familiar nouă de „Weltanschauung", care apare la Hegel pentru întâia oară în *Fenomenologia spiritului*[189] desemnând completarea postulatorie a lui Kant şi Fichte a experienţei morale fundamentale către o ordine morală universală, dobândeşte consacrarea sa propriu-zisă abia în cadrul esteticii. Pluralitatea şi posibila schimbare a acestor concepţii despre lume este cea care a conferit conceptului de „Weltanschauung" rezonanţa sa familiară nouă[190] Exemplul clasic în acest sens îl constituie istoria artei, căci această pluralitate istorică nu poate fi abolită prin unitatea unui ţel conceput ca progres către adevărata artă. Fireşte că Hegel a reuşit să recunoască adevărul artei doar supralicitându-l prin cunoaşterea filozofică şi construind istoria concepţiilor despre lume, asemenea istoriei universale şi istoriei filozofiei, din perspectiva conştiinţei de sine depline a prezentului. Însă nici acest lucru nu trebuie considerat doar ca o eroare, în măsura în care domeniul spiritului subiectiv este astfel cu mult depăşit. Această transgresare conţine un element de adevăr durabil al gândirii hegeliene. Fără îndoială că, în măsura în care

[189] ed. Hoffmeister, p. 424 sq.

[190] Termenul „Weltanschauung" (vezi A. Götze, *Euphorion*, 1924) mai păstrează încă la început o referire la *mundus sensibilis*, chiar şi la Hegel, în măsura în care concepţiile esenţiale despre lume rezidă în conceptele artei (*Aesth.* II, 131). Însă deoarece, potrivit lui Hegel, natura determinată a concepţiilor despre lume ţine de trecut în ochii artistului de azi, pluralitatea şi relativitatea concepţiilor despre lume constituie o problemă a reflexiei şi interiorităţii.

adevărul conceptului devine prin aceasta atotputernic și aboleşte în sine orice experiență, filozofia lui Hegel dezavuează în acelaşi timp, din nou, calea către adevăr pe care a descoperit-o în experiența artei. Dacă vom încerca să apărăm justețea acesteia, va trebui să clarificăm în mod principial ce anume se înțelege aici prin adevăr. Răspunsul la această întrebare va trebui găsit în științele spiritului în ansamblul lor. Căci acestea nu vor să supraliciteze diversitatea tuturor experiențelor, fie ele ale conștiinței politice sau istorice, sau ale conștiinței religioase sau politice, ci să le înțeleagă, cu alte cuvinte însă: să și le poată atribui în adevărul acestora. Va trebui, de asemenea, să discutăm raportul dintre Hegel și conștiința de sine a științelor spiritului, reprezentată de „școala istorică", precum și modul în care se repartizează în cele două părți elementul ce face posibilă înțelegerea adecvată a ceea ce se numeşte adevăr în științele spiritului. În orice caz, nu vom putea lua în considerare în mod corect problema artei pornind de la un punct de vedere estetic, ci doar de la acest cadrul mai larg.

Încercând să corectăm înțelegerea despre sine a conștiinței estetice și reînnoind întrebarea privitoare la adevărul artei – în favoarea căreia depune mărturie experiența estetică – nu am făcut, deocamdată, decât un singur pas în această direcție. Ceea ce ne interesează este, aşadar, să privim experiența artei astfel încât aceasta să fie înțeleasă ca experiență. Experiența artei nu trebuie falsificată prin transformarea ei într-o posesiune a formației estetice și astfel neutralizată în ceea ce priveşte pretenția acesteia. Vom vedea că acest fapt conține o consecință hermeneutică importantă, întrucât *orice întâlnire cu limbajul artei este o întâlnire cu o survenire neîncheiată și ea însăși o parte a acestui eveniment.* Acesta este lucrul care trebuie afirmat împotriva conștiinței estetice și a neutralizării problemei adevărului pe care aceasta o efectuează.

Dacă idealismul speculativ a urmărit depășirea subiectivismului și agnosticismului estetic întemeiat pe Kant, ridicându-se la punctul de vedere al cunoașterii absolute, o astfel de autoeliberare gnostică a finitudinii includea, după cum am văzut, ridicarea artei la nivel de filozofie. În ceea ce ne priveşte, va trebui să reținem punctul de vedere al finitudinii. Consider că elementul productiv al criticii lui Heidegger la adresa subiectivismului epocii moderne a fost acela că interpretarea sa temporală a ființei a deschis posibilități specifice acesteia. Interpretarea ființei din orizontul timpului nu înseamnă, după cum se crede adesea în mod eronat, o temporalizare atât de radicală a *Dasein*-ului încât acesta ar deveni incapabil să admită ceva drept etern sau ființând etern, ci s-ar înțelege în întregime pe baza propriului său timp și viitor. Dacă lucrurile ar sta într-adevăr astfel, atunci nu ar mai fi vorba deloc despre o critică și o depășire a subiectivismului, ci despre o radicalizare „existențială" a acestuia, al cărei viitor colectivist ar putea fi profetizat cu certitudine. Însă întrebarea filozofiei, despre care este vorba aici, se adresează tocmai acestui subiectivism. Acesta este dus la extrem doar pentru a fi interogat. Interogația filozofiei întreabă ce anume este ființa înțelegerii de sine. Odată cu această întrebare ea depășește orizontul acestei înțelegeri de sine. Dezvăluind timpul drept un temei ascuns al acesteia, ea nu propovăduieşte un angajament orb motivat de o disperare nihilistă, ci se deschide unei experiențe rămase până atunci inaccesibilă, ce depășește gândirea izvorâtă din subiectivitate, pe care Heidegger o numeşte *ființă.*

Pentru a considera în mod adecvat experiența artei am început cu o critică a conștiinței estetice. Experiența artei mărturiseşte singură că este incapabilă să recupereze vreodată printr-o cunoaștere finală adevărul deplin al celor pe care le experimentează. Aici nu există nici un progres absolut și nici o epuizare definitivă a ceea ce rezidă într-o operă de artă. Experiența artei ştie acest lucru despre sine. Cu toate acestea, nu trebuie să acceptăm

pur şi simplu ceea ce conştiinţa estetică consideră drept experienţă a sa. Căci, după cum am văzut, ea o gândeşte în ultimă instanţă ca discontinuitate a trăirilor. Am demonstrat însă că această consecinţă este una inacceptabilă.

De aceea, nu vom interoga experienţa artei în ceea ce priveşte modul în care aceasta se concepe pe sine, ci privitor la ceea ce este ea în realitate şi care anume este adevărul ei, chiar dacă nu ştie ce este şi este incapabilă să ne spună ce ştie – similar modului în care Heidegger a întrebat ce este metafizica, în opoziţie cu modul în care aceasta se consideră pe sine. Observăm că în experienţa artei acţionează o experienţă autentică ce lasă urme în cel care o face şi vom chestiona felul de a fi al acelui lucru a cărui experienţă este făcută în acest mod. Vom putea spera astfel să înţelegem mai bine ce fel de adevăr este cel care ne întâmpină aici.

Vom vedea că odată cu aceasta se deschide o dimensiune în care întrebarea privitoare la adevăr se reformulează în „înţelegerea" pe care o practică ştiinţele spiritului[191]

Dacă vrem să cunoaştem ce este adevărul în ştiinţele spiritului, atunci va trebui să adresăm întrebarea filozofiei întregului procedeu al ştiinţelor spiritului în acelaşi sens în care Heidegger a adresat-o metafizicii şi în care o adresăm la rândul nostru conştiinţei estetice. Nu vom avea voie să acceptăm răspunsul venit din partea conştiinţei de sine a ştiinţelor spiritului, ci va trebui să întrebăm ce anume este în realitate înţelegerea lor. Întrebarea privitoare la adevărul artei va servi drept o fază preliminară în special datorită faptului că experienţa operei de artă include înţelegerea, aşadar, reprezintă ea însăşi un fenomen hermeneutic, însă în mod cert nu în sensul unei metode ştiinţifice. Comprehensiunea ţine mai curând de întâlnirea cu opera de artă însăşi, astfel încât această apartenenţă nu poate fi elucidată decât pornind de la această *modalitate de a fi a operei de artă.*

[191] [Vezi „Wahrheit in den Geisteswissenschaften", în *Kleine Schriften* I, pp. 39-45; *Gesammelte Werke*, Bd. 2, p. 37 sq.]

II. Ontologia operei de artă și semnificația ei hermeneutică

1. Jocul ca fir călăuzitor al explicitării hermeneutice

a) Conceptul jocului

Pentru aceasta alegem drept prim punct de plecare un concept care a jucat un rol important în estetică: conceptul *jocului*. Obiectivul nostru este, totuși, cel de a desprinde acest concept de semnificația sa subiectivă pe care o are la Kant și Schiller și care domină întreaga estetică și antropologie modernă. Dacă vorbim în legătură cu experiența artei despre joc, nu ne referim nici la relația și nici chiar starea de spirit a creatorului sau a celui ce se desfată și în nici un fel la libertatea unei subiectivități care se implică în joc, ci la modalitatea de a fi a operei de artă înseși. Am descoperit în cadrul analizei conștiinței estetice că situarea opozitivă a unei conștiințe estetice și a obiectului acesteia nu satisface starea de lucruri. Acesta este motivul pentru care conceptul de joc este atât de important pentru noi.

Desigur că jocul poate fi distins de comportamentul celui ce joacă, ce ține ca atare de alte moduri de conduită a subiectivității. Se poate afirma, astfel, că pentru cel ce joacă jocul nu este o situație serioasă și este jucat tocmai din această cauză. Putem, așadar, să încercăm să definim conceptul de joc pornind de aici. Ceea ce este un simplu joc nu este ceva serios. Jucarea (*das Spielen*) întreține un raport specific esențial cu seriosul. Ea nu își are doar „scopul" în acesta; „este un fel de repaus", după cum spune Aristotel[192] Mai important este că în jocul însuși rezidă o seriozitate proprie, chiar sacră. Cu toate acestea în joc nu dispar pur și simplu toate raportările finale ce determină existența activă și preocupată, ci acestea se volatilizează într-un mod ciudat. Jucătorul știe el însuși că jocul e doar joc și se situează într-o lume determinată de seriozitatea scopurilor. Însă el nu știe acest lucru *intenționând* el însuși în calitate de jucător această raportare la serios. Actul jocului își îndeplinește scopul ce-i revine doar când cel ce joacă este asimilat de către joc. Jocul nu devine pe deplin joc prin raportarea ce trimite în exterior dinspre joc către serios. Cel care nu i-a în serios jocul strică plăcerea acestuia. Modalitatea de a fi a jocului nu permite ca raportarea celui ce joacă față de joc să fie asemenea raportării față de un obiect. Jucătorul știe foarte bine ce e joc și că ceea ce face el „e doar un joc", însă el nu știe ce „știe" aici.

Întrebarea noastră privitoare la esența jocului însuși nu își poate găsi de aceea răspunsul dacă îl așteptăm din partea reflecției subiective a celui ce îl joacă[193] Ne vom întreba, în schimb, care este modalitatea de a fi a jocului ca atare. Am văzut deja că obiectul reflecției noastre trebuie să fie nu conștiința estetică, ci experiența artei și odată cu aceasta întrebarea privitoare la modalitatea de a fi a operei de artă. Însă tocmai aceasta era experiența artei pe care trebuie să o reținem în opoziție cu nivelarea conștiinței

---

[192] Aristotel, *Pol.* VIII 3, 1337 b 39. Vezi *Eth. Nic.* X 6, 1176 b 33; παίζειν ὅπως σπουδάζῃ καὶ· Ἀνάχαροιν ὀρθῶς ἔχειν δοκεί

[193] Kurt Riezler reține în al său *Traktat vom Schönen* drept punct de pornire subiectivitatea celui ce joacă un joc și prin aceasta opoziția dintre joc și serios, astfel încât în cazul său conceptul de joc se restrânge excesiv, obligându-l să afirme: „Ne îndoim că jocul copiilor este o simplă joacă" și „Jocul artei nu este doar joc" (p. 189).

estetice: faptul că opera de artă nu este un obiect ce se opune subiectului ce fiinţează pentru sine. Opera de artă îşi are mai curând fiinţa propriu-zisă în faptul că devine experienţă ce îl preschimbă pe cel care o face. „Subiectul" experienţei artei, ceea ce rămâne şi stăruie, nu este subiectivitatea celui care o experimentează, ci opera de artă însăşi. Tocmai acesta este punctul în care modalitatea de a fi a jocului devine relevantă. Căci jocul are o esenţă proprie, independentă de conştiinţa celor ce joacă. Joc este şi acolo – de fapt e cu adevărat acolo – unde orizontul tematic nu este îngrădit de fiinţarea pentru sine a subiectivităţii şi unde nu există subiecţi care se comportă ludic.

Subiectul jocului nu sunt jucătorii; jocul accede la reprezentare prin cei care joacă. Acest lucru ne învaţă deja utilizarea cuvântului „Spiel" (*joc*), înainte de toate întrebuinţarea sa metaforică examinată în special de către Buytendijk[194]

Uzul metaforic are şi aici, ca întotdeauna de altfel, o întâietate metodică. Atunci când un cuvânt este transferat asupra unui domeniu de aplicare căruia nu-i aparţine originar, semnificaţia sa „originară" se desprinde de parcă ar fi dezghiocată. Limba efectuează aici o abstractizare preliminară ce constituie în sine sarcina unei analize conceptuale. Acum gândirea nu trebuie decât să exploateze această performanţă anticipativă.

Acest lucru este valabil, de altfel, şi în cazul etimologiilor. Acestea sunt, firește, mult mai puţin riguroase, deoarece nu constituie abstracţiuni ale limbii, ci ale ştiinţei limbii, a căror utilizare nu poate fi verificată niciodată în întregime prin intermediul limbajului însuşi. De aceea ele nu constituie, nici acolo unde sunt corecte, probe, ci performanţe ce anticipează analiza conceptuală şi îşi află temeiul solid abia în cadrul acesteia[195]

Dacă vom examina uzul cuvântului „joc" privilegiind aşa-numitele semnificaţii figurate ale acestuia vom constata că în germană se poate vorbi despre jocul luminii (*Spiel des Lichtes*), despre jocul valurilor ca legănare a acestora (*Spiel der Wellen*), jocul unei piese mecanice într-un rulment, despre jocul membrelor ca armonie a acestora (*Zusammenspiel der Glieder*), un joc de forţe (*Spiel der Kräfte*), despre „jocul ţânţarilor" ca despre roirea acestora (*Spiel der Mücken*), ba chiar şi despre jocuri de cuvinte. În fiecare dintre aceste cazuri se face trimitere la un du-te-vino al unei mişcări, care nu este legată de un scop cu care acesta se încheie. Acestui fapt îi corespunde şi semnificaţia originară a „jocului" ca dans, ce mai supravieţuieşte în multe expresii (vorbim, de pildă, despre cineva care joacă un dans popular)[196] Mişcarea care este joc nu are un ţel care duce la încetarea ei, ci se reînnoieşte printr-o reluare continuă. Mişcarea acestui du-te-vino este în mod evident atât de centrală pentru determinarea esenţială a jocului, încât devine indiferent cine sau ce anume execută mişcarea. Mişcarea jocului ca atare este într-un fel lipsită de substrat. Jocul este ceea ce este jucat sau se derulează (*abspielt*) – nu se reţine nici un subiect care joacă. Jocul este efectuare a mişcării ca atare. Vorbim astfel despre un joc al culorilor fără să ne referim măcar la faptul că este vorba despre o culoare ce bate (*spielt*) în alta, ci la procesul propriu-zis sau la priveliştea prin care ni se înfăţişează diversitatea schimbătoare a culorilor.

Modalitatea de a fi a jocului nu este, aşadar, definită de faptul că avem de a face cu prezenţa necesară a unui subiect care se comportă ludic, astfel încât jocul să fie jucat. Sensul originar al lui „spielen" este mai curând unul medial. Vorbim astfel, de exemplu,

---

[194] F. J. J. Buytendijk, *Wesen und Sinn des Spiels*, 1973.

[195] Acest fapt firesc trebuie reafirmat împotriva acelora care încearcă să critice conţinutul de adevăr al afirmaţiilor lui Heidegger pornind de la maniera sa etimologizantă.

[196] Vezi J. Trier, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 67, 1947.

despre faptul că undeva sau cândva „se joacă" („*spielt*") ceva, că se petrece (*sich abspielt*) ceva, că e ceva la mijloc (*ist im Spiele*)[197]

Aceste observații legate de limbă constituie, după părerea mea, o indicare indirectă a faptului că jucarea nu se vrea înțeleasă nicidecum ca un tip de activitate. Pentru limbă, subiectul propriu-zis al jocului nu este subiectivitatea celui care joacă printre alte activități ale sale, ci jocul însuși. Doar că suntem într-atât de obișnuiți să raportăm un fenomen ca cel al jocului la subiectivitate și modurile acesteia de comportament, încât rămânem opaci în fața acestor sugestii ale spiritului limbii.

În orice caz, cercetările antropologice mai recente au extins tema jocului într-atât de mult încât aceasta este dusă oarecum până la punctul extrem al perspectivei ce pornește de la subiectivitate. Huizinga investighează componenta ludică a oricărei culturi și elaborează înainte de toate conexiunea existentă între jocul infantil și cel animal, pe de o parte, și „jocul sacru" al cultului pe de alta. Acest lucru l-a condus către descoperirea indeciziei ciudate a conștiinței ludice, care face de-a dreptul imposibilă distincția între credință și necredință. „Sălbaticul însuși nu are cunoștință de nici un fel de distincții conceptuale între existență și joc, de nici o identitate, de nici o imagine sau simbol. Rămâne de aceea discutabil dacă starea de spirit a sălbaticului în cadrul gesticulației sale sacre nu ar putea fi descrisă cel mai bine reținând termenul primar de joc. Potrivit conceptului nostru de joc, distincția dintre credință și disimulare este abolită"[198]

Este recunoscut aici în mod principial *primatul jocului față de conștiința celui ce joacă* și, într-adevăr, tocmai experiențele jucării pe care sunt chemați să le descrie psihologul și antropologul sunt plasate într-o lumină nouă și lămuritoare dacă se pornește de la sensul medial al jocului ca activitate. Jocul reprezintă de bună seamă o ordine în care acel încolo-și-încoace al dinamicii jocului rezultă parcă de la sine. Este caracteristic jocului faptul că mișcarea sa nu este doar lipsită de un scop și o intenție, ci și una lipsită de efort. Acesta decurge ca de la sine. Ușurința jocului, care, firește, nu trebuie să fie o absență reală a solicitării, ci vizează doar fenomenologic absența solicitării[199], este resimțită ca o degrevare. Structura jocului îl absoarbe parcă pe jucător și îl ușurează de sarcina inițiativei care constituie solicitarea propriu-zisă a existenței. Acest lucru se manifestă și în impulsul spontan către reluare ce se trezește în cel ce joacă și prin reînnoirea de sine continuă a jocului care îi marchează forma (refrenul, bunăoară).

Însă faptul că modalitatea de a fi a jocului se apropie în acest fel de forma de mișcare a naturii permite formularea unei concluzii metodice importante. Este evident greșit să

[197] Huizinga (*Homo ludens, Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, p. 43) atrage atenția asupra următoarelor fapte de limbă: „Deși în germană se poate vorbi despre „a face un joc" (*ein Spiel treiben*), iar în olandeză se poate spune „een spelletje doen", verbul ce ține propriu-zis de aceste forme este „a juca". Un joc este jucat. Cu alte cuvinte: pentru a exprima acest tip de activitate, conceptul conținut în substantiv trebuie să fie reluat în verb. Acest lucru înseamnă după toate aparențele că acțiunea este atât de specială și autonomă, încât nu poate fi inclusă în tipurile obișnuite de activitate. Jucarea nu este o activitate în sens obișnuit". În mod corespunzător, sintagma „a juca o partidă" (în germană: „ein Spielchen machen", literal: „a *face* un joculeț" – n. trad.) este simptomatică pentru faptul de a dispune de o perioadă de timp ce nici nu este încă joc.

[198] Huizinga, op. cit., p. 32 [Vezi și studiul meu, „Zur Problematik des Selbstverständnisses", *Kleine Schriften* I, pp. 70-81, acolo p. 85 sq.; Bd. 2, *Gesammelte Werke*, p. 121 sq. și „Mensch und Sprache", *Kleine Schriften* I, pp. 93-100, acolo p. 98 sq.; Bd. 2, *Gesammelte Werke*, p. 146 sq.]

[199] Iată ce scrie Rilke în cea de-a cincea Elegie duineză: ...„unde Preaputinul pur se preschimbă de neînțeles – Trece brusc în Preamultul gol."

spunem că şi animalele se joacă şi că s-ar putea afirma în sens figurat că până şi apa sau lumina joacă. Putem spune, în schimb, despre om că şi acesta se joacă. Şi jocul său este un proces natural. Şi sensul jocului său – tocmai deoarece şi în măsura în care el este natură – este o pură reprezentare de sine însuşi (*Sichselbstdarstelllen*). Devine astfel în cele din urmă cu totul lipsit de sens să distingem în acest domeniu între o întrebuinţare proprie şi una metaforică.

Însă raportarea faţă de fiinţa operei de artă rezultă înainte de toate pornind de la acest sens medial al jocului. Natura, atât timp cât este un joc ce se reînnoieşte mereu – fiind lipsită de un scop, o intenţie şi o solicitare – poate să apară de-a dreptul ca model al artei. Astfel, Friedrich Schlegel scrie: „Toate jocurile sacre ale artei sunt doar reproduceri îndepărtate ale jocului infinit al lumii, ale operei de artă care se formează etern pe sine."[200]

Şi o altă problemă discutată de către Huizinga se clarifică pornind de la rolul fundamental al acelui încolo-şi-încoace al mişcării jocului, şi anume caracterul ludic al întrecerii. Desigur, concurentul nu consideră potrivit conştiinţei sale că joacă. Însă competiţia dă naştere, de bună seamă, mişcării tensionate de du-te-vino din care rezultă un învingător, făcând astfel ca totul să devină joc. Acest du-te-vino este în mod evident atât de strâns legat de joc, încât în ultimă instanţă nu există, de fapt, nici o jucare-doar-pentru-sine (*Für-sich-allein-Spielen*). Pentru a exista un joc nu este nevoie de participarea reală la joc a altcuiva, însă trebuie să existe întotdeauna altceva cu care jucătorul joacă şi care răspunde mutării jucătorului printr-o altă mutare din proprie iniţiativă. Pisica jucăuşă alege ghemul de lână pentru că acesta intră în joc, iar caracterul nemuritor al jocului cu mingea se întemeiază pe mobilitatea liberă universală a mingii care efectuează parcă de la sine mişcări surprinzătoare.

Primatul jocului în faţa jucătorilor care îl efectuează este resimţită în mod specific – acolo unde avem de a face cu o subiectivitate umană care se comportă ludic – şi de către cel care joacă un joc. Accepţiunile figurate ale termenului sunt din nou cele care ne oferă cele mai multe informaţii privitoare la esenţa sa propriu-zisă. Spunem astfel despre cineva că se joacă cu şansele ce i se oferă sau că pune în joc anumite planuri. Este limpede la ce anume ne referim când spunem acest lucru. Persoana respectivă nu s-a decis încă în ceea ce priveşte posibilităţile şi scopurile în cauză. Mai dispune încă de libertatea să se decidă într-un fel sau altul, în favoarea uneia sau alteia dintre posibilităţi. De cealaltă parte, această libertate poate fi periclitată. Jocul însuşi este mai curând un risc pentru jucător. Ne putem juca doar cu posibilităţi efective. Acest lucru înseamnă în mod evident o angajare dusă atât de departe, încât acestea ar putea să ne dejoace şi să se impună. Atracţia pe care jocul o exercită asupra jucătorului rezidă tocmai în acest risc. Savurăm prin acesta o libertate de decizie care este, totuşi, în acelaşi timp ameninţată şi îngrădită irevocabil. Să ne gândim, bunăoară, la jocuri cum ar fi pasienţa, etc. Acelaşi lucru este valabil, însă, şi în sfera serioşului. Cel care evită anumite decizii presante, de plăcere sau de dragul libertăţii sale de decizie, sau îşi asumă posibilităţi pe care nu le doreşte în mod serios şi care nici nu contin, din această cauză, riscul de a fi alese şi de a-l îngrădi este numit îndeobşte „jucăuş" (*verspielt*).

Se poate indica pornind de aici o trăsătură generală a modului în care esenţa jocului se reflectă în comportamentul ludic. *A juca înseamnă a-fi-jucat.* Atracţia jocului, fascinaţia pe care o exercită constă tocmai în faptul că jocul se înstăpâneşte asupra celui ce joacă. Chiar dacă este vorba despre jocuri în care încercăm rezolvarea unor sarcini pe care ni le-am

[200] Friedrich Schlegel, „Gespräch über die Poesie„ (*Friedrich Schlegels Jugendschriften*, edit. J. Minor, 1982, II, p. 364). [Vezi şi ediţia mai nouă a lui Hans Eichner în ediţia critică îngrijită de E. Behler 1, Abt., 2. Bd., pp. 284-351, acolo p. 324.]

propus singuri, farmecul jocului este dat de riscul de a vedea dacă ceva „merge", dacă „reușește" și dacă „reușește încă o dată". Cel care face astfel de încercări este în realitate cel pus la încercare. Subiectul veritabil al jocului (lucru făcut evident tocmai de asemenea experiențe în care nu există decât un singur jucător) nu este jucătorul, ci jocul însuși. Jocul este cel care fascinează jucătorul, îl afundă în joc, îl ține în joc.

Acest lucru se manifestă și în faptul că jocurile au o spiritualitate proprie, specială[201] Nici aceasta nu se referă la dispoziția sau starea de spirit a celor ce joacă un joc. Această diversitate a dispozițiilor spirituale caracteristice jucării diferitelor jocuri, respectiv poftei de astfel de jocuri, este mai curând o consecință și nu cauza diversității jocurilor. Jocurile însele se diferențiază unul de celălalt prin spiritul lor. Acest lucru nu rezultă din nimic altceva decât din efectuarea și organizarea diferită a acelui încolo-și-încoace al mișcării ludice pe care o întruchipează. Regulile și ordinea ce prescriu umplerea spațiului ludic constituie esența jocului. Acest lucru este valabil în mod pe deplin universal peste tot unde avem de a face cu un joc. De exemplu, în cazul jocurilor de fântâni arteziene sau în cel al unor animale care se joacă. Spațiul ludic în care se derulează jocul este delimitat din interior de către jocul însuși și este îngrădit într-o măsură mult mai mare prin ordinea determinată de dinamica jocului decât de către ceea ce se lovește, adică de granițele spațiului liber ce limitează din exterior această dinamică.

Consider drept o caracteristică a acțiunii ludice umane în raport cu aceste determinări generale faptul că aceasta joacă *ceva*. Prin aceasta mă refer la faptul că forma de organizare a dinamicii căreia i se subordonează posedă o determinare pe care cel care joacă o „alege". Acesta își delimitează mai întâi în mod explicit comportamentul ludic față de conduita sa obișnuită prin faptul că *vrea* să joace. Însă chiar și în interiorul acestei diponibilități ludice el formulează o alegere. Alege un joc anume și nu un altul. Acestui lucru îi corespunde faptul că spațiul de joc al dinamicii ludice nu este pur și simplu spațiul liber al jucării de sine (*das Sichausspielen*), ci unul specific, delimitat și rezervat în favoarea dinamicii ludice. Jocul omenesc reclamă propriul său teren de joc. Delimitarea terenului de joc opune – ca și cea a perimetrului sacru, după cum subliniază pe bună dreptate Huizinga[202] – fără nici o tranziție sau mediere universul ludic ca o lume închisă universului teleologic. Faptul că a juca înseamnă a-juca-ceva (*Etwas-Spielen*) este valabil abia aici, unde acel încolo-și-încoace ordonat al mișcării jocului este definit ca o *conduită* și se delimitează de alte tipuri de comportament. Homo ludens mai este încă, chiar și în joc, unul care se comportă într-un anumit fel, chiar dacă esența propriu-zisă a jocului constă în faptul că el se eliberează de încordarea ce caracterizează raportarea sa față de scopurile sale. Cu aceasta se precizează mai bine motivul pentru care a juca înseamnă a-juca-ceva. Orice joc formulează o sarcină pentru individul care îl joacă. El nu se poate concedia pe sine în alt fel către libertatea jucării de sine decât prin transformarea scopurilor conduitei sale în simple sarcini de joc. Astfel, copilul își formulează singur sarcina atunci se joacă cu mingea, iar aceste sarcini sunt sarcini de joc pentru că scopul real a jocului nu este, de fapt, rezolvarea acestor sarcini de joc, ci organizarea și modelarea dinamicii ludice înseși.

În mod evident, ușurința și ușurarea particulară semnificate de comportamentul ludic se sprijină pe caracterul tematic deosebit ce îi revine sarcinii de joc și rezultă din reușita rezolvării acesteia.

Se poate spune că reușita unei sarcini „o întruchipează". Această formulă este deosebit de potrivită atunci când se vorbește despre un joc, căci în asemenea cazuri îndeplinirea

[201] Vezi F. G. Jünger, *Die Spiele.*

[202] Huizinga, op. cit., p. 17.

sarcinii nu trimite dincolo de sine către un context teleologic. Jocul se limitează într-adevăr să se reprezinte pe sine. Modalitatea sa de a fi este aşadar autoreprezentarea. Însă, autoreprezentarea constituie un aspect de a fi universal al naturii. Ştim azi cât de insuficiente sunt reprezentările finale biologice pentru a face inteligibilă forma fiinţelor vii[203] Este astfel valabil şi în cazul jocului că întrebarea privitoare la funcţia sa vitală şi finalitatea sa biologică este reductivă. Jocul este într-un sens eminent autoreprezentare.

Autoreprezentarea jocului uman se întemeiază, după cum a văzut, pe o conduită legată de finalităţile aparente ale jocului, însă „sensul" acesteia nu constă cu adevărat în atingerea acestor scopuri. Angajarea propriilor resurse în favoarea sarcinii de joc este, în realitate mai curând o exprimare ludică. Autoreprezentarea proprie jocului face, aşadar, ca cel care joacă să acceadă la propria sa reprezentare de sine, jucând, adică reprezentând ceva. Jocul omenesc poate găsi sarcina de joc în reprezentarea însăşi doar pentru că a juca înseamnă dintotdeauna a întruchipa. Există astfel jocuri pe care trebuie să le numim reprezentative, fie pentru că poartă în sine un element de reprezentare sub forma raportului de sens evanescent care este aluzia, fie pentru că jucarea constă tocmai în a reprezenta un lucru (de exemplu atunci când copiii se joacă de-a maşina).

A reprezenta înseamnă potrivit posibilităţii sale a reprezenta pentru cineva. Faptul că această posibilitate este vizată ca atare formează particularitatea caracterului ludic al artei. Spaţiul închis al universului ludic lasă aici, într-un fel, să cadă unul dintre pereţii ce îl împrejmuiesc[204]. Jocul cultic şi reprezentaţia dramatică (*Schauspiel*) nu reprezintă, de bună seamă, în acelaşi sens cum o face un copil care se joacă. Acestea nu se epuizează prin faptul că reprezintă, ci trimit în acelaşi timp dincolo de sine către aceia care participă la ele în calitate de spectatori. Jocul nu mai este aici simpla reprezentare de sine a unei dinamici ordonate şi nici simplul act de reprezentare căruia i se dedică în întregime copilul, ci el este „reprezentativ pentru..." Această indicaţie proprie oricărei reprezentări este aici, ca să spunem aşa, împlinită şi devine constitutivă pentru opera de artă.

În general, jocurile – oricât ar constitui potrivit esenţei lor reprezentări şi oricât s-ar reprezenta în ele cei care joacă – nu sunt prezentate cuiva, cu alte cuvinte, spectatorii nu sunt avuţi în vedere. Copiii se joacă pentru sine, singuri, chiar şi atunci când întruchipează ceva. Şi nici măcar acele jocuri, cum ar fi cele sportive, care sunt jucate în faţa spectatorilor nu îi vizează pe aceştia. Ele sunt chiar ameninţate să-şi piardă caracterul ludic în chip de întreceri sportive tocmai datorită faptului că tind să devină confruntări publice. Procesiunea religioasă, care face parte dintr-un act cultic, este cu atât mai mult o expunere deoarece ea cuprinde potrivit propriei sale definiţii întreaga comunitate religioasă. Actul cultic este, cu toate acestea, întotdeauna o reprezentare autentică în ochii comunităţii, iar reprezentaţia dramatică este, de asemenea, un proces ludic ce necesită în mod esenţial spectatorul. Întruchiparea zeităţii în cultul religios, reprezentarea mitului în spectacol nu sunt, aşadar, jocuri doar în sensul că jucătorii participanţi sunt absorbiţi, ca să spunem aşa, de către jocul reprezentativ şi îşi găsesc în acesta o autoreprezentare potenţată, ci ei se transferă din proprie voinţă în acest joc, astfel încât cei care joacă reprezintă o totalitate de sens pentru spectatori. Lipsa unui al patrulea perete nu este,

[203] În special Adolf Portmann a fost cel care a formulat în numeroase lucrări această critică şi a reîntemeiat legitimitatea unei viziuni morfologice.

[204] Vezi Rudolf Kassner, *Zahl und Gesicht*, p. 161 sq. Kassner sugerează că „unitatea şi dualitatea extrem de stranie a copilului şi păpuşii" se leagă de faptul că aici (ca în cazul actului cultic) lipseşte cel de-al patrulea „perete al spectatorului, cel mereu deschis". Raţionamentul meu este că, invers, tocmai acest al patrulea perete al spectatorului este cel care închide universul ludic al *operei de artă*.

așadar, ceea ce transformă jocul într-o expunere publică. Deschiderea către de spectator participă mai curând la constituirea caracterului închis al jocului. Spectatorul efectuează doar ceea ce jocul este ca atare[205]

Acesta este punctul în care se vădește importanța definirii jocului ca un proces medial. Am văzut că jocul nu își are ființa în conștiința sau comportamentul celui ce joacă, ci îl atrage, dimpotrivă, pe acesta în sfera sa și îl umple cu spiritul său. Cel care joacă percepe jocul drept o realitate superioară lui. Acest lucru este valabil cu atât mai mult acolo unde acesta este vizat el însuși drept o astfel de realitate – ceea ce se întâmplă acolo unde jocul apare în chip de *reprezentare pentru spectator*, adică este un „spectacol".

Spectacolul rămâne și el un joc, cu alte cuvinte are structura unui joc, cea a unei lumi închise în sine. Însă spectacolul religios sau profan – chiar dacă reprezintă o lume închisă în întregime în sine – este deschis în direcția spectatorului. El își dobândește abia în acesta semnificația sa deplină. Cei ce joacă își joacă rolurile ca în orice joc și astfel jocul accede la reprezentare, însă jocul însuși este întregul alcătuit din cei ce joacă și spectatori. El este perceput cu adevărat și i se înfățișează după cum este „conceput" aceluia care nu participă la joc, ci îl urmărește. În acesta jocul este, oarecum, ridicat la idealitatea sa.

Acest lucru înseamnă pentru cei care joacă faptul că nu își îndeplinesc doar rolurile ca în orice joc; aceștia își expun rolurile cuiva, le prezintă spectatorului. Tipul lor de participare la joc nu mai este acum determinat de asimilarea lor totală de către joc, ci de faptul că își joacă rolul raportându-se la și având în vedere totalitatea spectacolului în care trebuie să fie asimilați nu ei, ci spectatorii. Este vorba despre o răsturnare totală pe care o suferă jocul ca joc atunci când devine spectacol. Aceasta îl aduce pe spectator în postura celui ce joacă. El – și nu jucătorul – este cel pentru care și în fața căruia se joacă. Acest lucru nu vrea să însemne, firește, că cel care joacă este incapabil să surprindă sensul întregului în care își joacă în mod reprezentativ rolul. Spectatorul are doar un privilegiu metodic: fiindu-i destinat jocul celorlalți, devine vizibil faptul că acesta poartă în sine un conținut de sens menit să fie înțeles și care poate fi desprins, din acest motiv, de comportamentul celor care joacă. Aici se produce, în fond, abolirea distincției dintre cel care joacă și spectator. Exigența de a viza jocul însuși potrivit conținutului său de sens este aceeași pentru amândoi.

Acest lucru constituie o necesitate absolută chiar și acolo unde comunitatea celor ce joacă se izolează în întregime de orice spectatori, spre exemplu fie pentru că aceasta combate instituționalizarea socială a vieții artistice, fie în cazul așa-numitei „Hausmusik", care se dorește a fi o formă de practicare a muzicii într-un sens mai propriu, deoarece este destinată interpreților acesteia și nu unui public. Cel care se ocupă sub această formă de muzică urmărește, totuși, în realitate, ca muzica pe care o face să „iasă" bine, cu alte cuvinte însă: pentru ca cineva care ar putea să o asculte, să fie cu adevărat prezent. Reprezentarea artei este potrivit esenței sale dedicată cuiva, chiar dacă nu este nimeni prezent să o asculte sau să o privească.

b) Metamorfozarea în plăsmuire și medierea totală

Numesc această mutație în care jocul omenesc își dezvoltă împlinirea sa propriu-zisă de a fi artă *metamorfozarea în produs*. Jocul își dobândește idealitatea abia prin această mutație, astfel încât să poată fi conceput și înțeles astfel. El se înfățișează abia acum ca și cum ar fi desprins de travaliul reprezentativ al celor ce joacă și există în manifestarea pură a ceea ce

[205] Vezi nota 204, p. 91.

aceştia joacă. Jocul – chiar şi elementul imprevizibil al improvizaţiei – este în principiu reluabil şi ca atare durabil. El are caracter de operă, de „ergon" şi nu doar de „energeia"[206] Aceasta este sensul în care îl numesc plăsmuire (*Gebilde*).

Ceea ce este detaşabil în acest fel de travaliu reprezentativ al celui ce joacă rămâne, cu toate acestea, dependent de reprezentare. O astfel de dependenţă nu presupune o subordonare în sensul în care jocul şi-ar primi determinarea de sens abia prin intermediul celor care îl reprezintă, respectiv îl urmăresc, şi nici din partea celui care se numeşte creatorul său în calitatea de autor al operei: artistul. Jocul dispune mai curând de o autonomie absolută faţă de toţi aceştia, iar noţiunea de metamorfozare este chemată să indice tocmai acest fapt.

Semnificaţia sa pentru definirea fiinţei artei devine limpede dacă luăm în serios sensul „metamorfozei". Metamorfoza nu este o schimbare, o schimbare de mari proporţii, de exemplu. Când vorbim despre schimbare ne gândim mereu la faptul că ceea ce se schimbă rămâne, în acelaşi timp, acelaşi lucru şi este reţinut ca atare. Oricât de mare ar fi schimbarea, este vorba despre o schimbare a atributelor sale. Din punct de vedere categorial, orice schimbare (*alloiosis*) ţine de domeniul calităţii, adică de accidentul unei substanţe. Dimpotrivă, metamorfoza înseamnă că ceva este dintr-o dată şi în întregime altceva, astfel încât acest altceva, care este în calitate de entitate metamorfozată, este fiinţa sa adevărată, faţă de care fiinţa sa anterioară e nulă. Atunci când spunem că avem impresia că cineva este parcă metamorfozat ne referim tocmai la acest lucru, şi anume că a devenit un alt om. Aici nu poate fi vorba despre o tranziţie prin modificări graduale ce duce de la o stare la alta, deoarece una reprezintă negarea celeilalte. Metamorfozarea în produs se referă, aşadar, la faptul că ceea ce există înainte devine inexistent. Însă şi ceea ce există acum, ceea ce se reprezintă în jocul artei este adevăratul durabil.

Devine şi aici limpede modul în care încercarea de a porni de la subiectivitate ratează problema. Ceea ce încetează să mai fie sunt în primul rând cei ce joacă – iar scriitorul sau compozitorul fac parte din categoria aceasta. Toţi aceştia nu dispun de o fiinţă-pentru-sine proprie pe care o reţin în sensul că jocul lor ar însemna că aceştia „doar joacă". Dacă descriem din perspectiva celui ce joacă ce anume este jocul său, atunci avem de a face nu cu o metamorfoză, ci cu o travestire. Cel care este travestit nu doreşte să fie recunoscut, ci să apară şi să treacă drept altcineva. El nu mai vrea să treacă în ochii celorlalţi drept sine însuşi, ci vrea să fie luat drept altcineva. El nu vrea, aşadar, să fie descoperit sau recunoscut. El se dă drept altcineva, însă în felul în care mimăm ceva în cadrul unor raporturi concrete, adică pretinzând doar, disimulându-ne şi producând o anumită impresie. Din câte se pare, cel care joacă în acest mod un joc tăgăduieşte continuitatea cu sine însuşi. În realitate, însă, acest lucru înseamnă că el îşi rezervă sieşi această continuitate refuzând-o celorlalţi pentru care joacă.

Potrivit tuturor acestor chestiuni pe care le-am identificat privitor la esenţa jocului, o asemenea distincţie subiectivă a sinelui faţă de joc nu constituie fiinţa adevărată a jocului. Jocul însuşi, ca spectacol, este mai curând metamorfozare astfel încât identitatea celui care joacă încetează să mai existe pentru ceilalţi. Fiecare se întreabă doar ce anume ar putea fi acel ceva care este „vizat" aici. Cei care joacă (sau scriitorul, poetul) nu mai sunt doar ceea ce este jucat de ei.

Însă ceea ce încetează să mai fie este, înainte de toate, lumea în care trăim ca fiind a noastră. Metamorfozarea în plăsmuire nu este pur şi simplu o transpunere într-o altă

[206] Recurg aici la distincţia clasică a lui Aristotel prin care acesta detaşează ποίησις de πρᾶξις (*Eth. Eud.* B1; *Eth. Nic.* A1).

lume. Desigur că piesa se joacă într-o altă lume, închisă în sine, însă în măsura în care ea este produs, și-a găsit propria măsură în sine însăși și nu se mai raportează la nimic din ceea ce este situat în afara ei. Astfel, acțiunea unei piese există drept ceva care se întemeiază în sine însuși – trăsătură pe care o are încă în comun cu actul religios. Ea nu mai admite comparația cu realitatea în calitate de criteriu secret al oricărei similitudini reproductive. Ea este ridicată deasupra oricărei comparații de acest gen – și odată cu aceasta și dincolo de întrebarea dacă toate acestea sunt reale –, deoarece din ea vorbește un adevăr superior. Chiar și Platon, cel mai radical dintre criticii rangului de ființă (*Seinsrang*) al artei în întreaga istorie a filozofiei, vorbește uneori, fără a face o distincție, despre comedia și tragedia vieții precum și despre cea de pe scenă[207] Căci această distincție se anulează atunci când cineva este capabil să perceapă noima jocului care se derulează în fața sa. Bucuria provocată de spectacolul care se oferă pe sine este în ambele cazuri aceeași: este bucuria cunoașterii.

Cu aceasta, ceea ce am numit metamorfoza în plăsmuire dobândește sensul său deplin. Metamorfoza este o metamorfozare în adevărat (*das Wahre*). Ea nu este magie în sensul unei vrăji ce așteaptă cuvântul ce o va dezlega, ci este ea însăși dezlegarea de vrajă și remetamorfozare în adevărata ființă. Reprezentarea jocului face să iasă la iveală ceea ce este (*was ist*). În ea este extras și adus la lumină ceea ce altminteri se învăluie și se sustrage mereu. Cel care este capabil să perceapă comedia și tragedia vieții, acela va ști să se sustragă forței de sugestie a finalităților ce ocultează jocul care este jucat cu noi.

„Realitatea" se plasează mereu într-un orizont viitor al unor posibilități dorite și temute, în orice caz încă nedecise. De aceea ea este caracterizată mereu de trezirea unor expectații ce se exclud reciproc și dintre care nu se pot împlini toate. Caracterul nedecis al viitorului este cel care permite un asemenea exces de expectanții, încât realitatea rămâne în mod necesar în urma așteptărilor. Dacă în mod excepțional o înlănțuire de sens se închide și se împlinește în realitate astfel încât să dispară toată această sfârșire-în-gol (*Im-Leeren-Enden*) a traseelor de sens, atunci o astfel de realitate este ea însăși asemenea unui spectacol. Tot astfel, cel capabil să vadă ansamblul realității ca un cerc închis de sens în care totul se împlinește va vorbi despre comedia și tragedia vieții înseși. Aceste cazuri în care realitatea este înțeleasă ca joc ilustrează ceea ce constituie realitatea jocului pe care îl evidențiem ca joc al artei. Ființa oricărui joc este mereu împlinire, actualizare pură, energeia care își are telos-ul în sine însăși. Lumea operei de artă, în care un joc se exprimă astfel total în unitatea derulării sale, este într-adevăr o lume metamorfozată cu totul. Pe baza ei recunoaște fiecare: așa este (*so ist es*).

Conceptul metamorfozei este chemat așadar să caracterizeze felul de a fi independent și superior a ceea ce am numit plăsmuire. Pornind de la acesta, așa-numita realitate se definește drept elementul nemetamorfozat, iar arta ca ridicare a acestei realități în adevăr. Chiar și teoria antică a artei – care întemeiază orice artă pe conceptul de *mimesis*, „imitație" – a pornit de la joc ca și dans, care este reprezentare a divinului[208]

Conceptul imitației este, însă, capabil să descrie jocul artei doar dacă se are în vedere *sensul cognitiv* ce rezidă în imitație. Reprezentatul există – acesta este raportul mimic originar. Cel care imită ceva face să existe ceea ce el cunoaște și în chipul în care îl cunoaște. Copilul mic începe să se joace prin imitare, confirmând ceea ce cunoaște și confirmându-se cu aceasta pe sine însuși. Chiar și plăcerea cu care copiii se travestesc, la care se referă deja și Aristotel, nu se dorește a fi o camuflare, o disimulare pentru a fi ghicit și recunoscut în

[207] Platon, *Phil.*, 50b.

[208] Vezi cercetările lui Koller, *Mimesis*, 1954, în care se demonstrează conexiunea originară dintre mimesis și dans.

spatele acesteia, ci, dimpotrivă, o reprezentare în care există doar ceea ce este întruchipat. Copilul nu vrea cu nici un preț să fie descoperit îndărătul travestiului său. Trebuie să existe ceea ce este întruchipat, iar dacă este ceva menit să fie descoperit, atunci acest ceva tocmai acest lucru. El trebuie să fie recunoscut drept ceea ce acest lucru „este"[209]

Reținem din aceste considerații faptul că sensul de cunoaștere al mimesis-ului este recunoașterea (*Wiedererkennung*). Ce este însă recunoașterea? O analiză mai atentă a fenomenului ne va clarifica sensul de a fi al reprezentării, care ne interesează. După cum se știe, Aristotel subliniază deja că reprezentarea artistică face ca până și ceea ce este neîmbucurător să treacă drept agreabil[210], iar Kant definește arta ca prezentare frumoasă a unui lucru, deoarece ea știe să înfățișeze chiar și urâtul ca fiind frumos[211]. În mod evident, aceste afirmații nu se referă la măiestrie (*Künstlichkeit*) și dibăcie (*Kunstfertigkeit*) ca atare. Nu este admirată, ca în cazul artizanului, arta cu care este făcut un lucru. Acest aspect trezește doar un interes secundar, după cum afirmă explicit Aristotel[212] Ceea ce aflăm printr-o operă de artă și acel lucru asupra căruia ne concentrăm este, mai curând, cât de adevărată este, cu alte cuvinte, cât de mult aflăm și recunoaștem în ea despre ceva și despre noi înșine.

Nu vom înțelege, însă, ce anume este recunoașterea potrivit esenței ei celei mai profunde, dacă ne vom îndrepta atenția doar asupra faptului că ceva cunoscut deja este cunoscut din nou, cu alte cuvinte că este recunoscut cunoscutul. Bucuria recunoașterii este mai curând aceea că este cunoscut *mai mult* decât cunoscutul. În cadrul recunoașterii, tot ce cunoaștem se desprinde ca prin revelație din întregul hazard și din întreaga variabilitate a circumstanțelor care îl condiționează și este surprins în esența sa. Este cunoscut drept ceva.

Ne aflăm aici în fața unuia din motivele centrale ale platonismului. Platon a gândit împreună în teoria sa despre „anamnesis" reprezentarea mitică despre reamintire și calea dialecticii sale care caută adevărul ființei în logoi, adică în idealitatea limbii[213]. Într-adevăr, un astfel de idealism al esenței rezidă în fenomenul recunoașterii. „Cunoscutul" (*das Bekannte*) accede la adevărata sa ființă și se înfățișează drept ceea ce este abia prin recunoașterea sa. În calitate de recunoscut el este lucrul reținut în esența sa, desprins de aleatoriul aspectelor sale. Acest lucru este valabil întru totul în cazul acelui tip de recunoaștere ce are loc în raport cu reprezentarea în spectacol. O astfel de reprezentare lasă în urmă tot ce este aleatoriu și neesențial, cum ar fi, bunăoară, ființa particulară a actorului. Acesta dispare în întregime în cunoașterea a ceea ce întruchipează. Însă și ceea ce este întruchipat, defășurarea cunoscută a tradiției mitologice, este parcă ridicat prin reprezentare la adevărul său valabil. În perspectiva cunoașterii a ceea ce este adevărat, ființa reprezentării este mai mult decât ființa materialului reprezentat – Ahile înfățișat de Homer este mai mult decât prototipul (*Urbild*) său[214]

Raportul mimic originar pe care îl discutăm implică, prin urmare, nu doar faptul că ceea ce este reprezentat există (*ist da*), ci și că acesta a ajuns într-un mod mai propriu (*eigentlicher*) în deschis (*das Da*). Imitarea și reprezentarea nu sunt doar o reluare

[209] Aristotel, *Poet.* 4, în special 1448 b 16: συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον οὗτος ἐκεῖνος.

[210] op. cit., 1448 b 10.

[211] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §48.

[212] [Aristotel, *Poet.* 4, 1448 b 10 sq.]

[213] Platon, *Phaid.*, 73 sq.

[214] [Vezi H. Kuhn, *Sokrates. Versuch über den Ursprung der Metaphysik*, Berlin, 1934]

reproductivă, ci cunoaștere a esenței. Deoarece acestea nu constituie o simplă reluare, ci „scoatere în afară" (*Hervorholung*), o extragere, spectatorul este covizat în același timp în acestea. Ele conțin în sine raportul esențial față de toți cei cărora li se adresează reprezentarea.

Se poate afirma chiar că reprezentarea esenței este într-o măsură atât de mică imitare, încât este în mod necesar deictică (*zeigend*). Cel care imită trebuie să lase la o parte și să reliefeze. Deoarece arată, el este nevoit, fie că vrea sau nu, să exagereze [*aphhairein* și *synhoran* sunt corelate și în teoria Ideilor a lui Platon]. În această privință există un interval de ființă (*Seinsabstand*) de neabolit între ființarea care „este asemenea" (*so ist wie*) și aceea căreia dorește să îi semene. După cum se știe, Platon a insistat asupra acestui interval ontologic, asupra acestui decalaj mai mic sau mai mare al reproducerii față de model, și, pornind de aici, a plasat pe rangul trei imitarea și reprezentarea în jocul artei în calitate de imitație a imitației[215] În realitate, în cadrul reprezentării artei acționează o recunoaștere ce are caracterul unei recunoașteri veritabile și tocmai acest lucru a fost demonstrat în mod obiectiv prin faptul că Platon înțelege orice cunoaștere a esenței ca o recunoaștere: Aristotel a putut să numească poezia mai filozofică decât istoria[216]

Imitarea ca reprezentare are, așadar, o funcție de cunoaștere eminentă. Din acest motiv conceptul de imitație a rezistat în cadrul teoriei artei atâta timp cât semnificația de cunoaștere a artei nu fusese pusă la îndoială. Însă acest lucru este valabil atâta timp cât este cert că cunoașterea a ceea ce este adevărat este cunoaștere a esenței[217], căci o astfel de cunoaștere servește artei într-un mod convingător. Dimpotrivă, pentru nominalismul științei moderne și conceptul ei de realitate – din care Kant a tras cele mai agnostice concluzii pentru estetică – conceptul de mimesis și-a pierdut obligativitatea estetică.

Acum, după ce ne-au devenit limpezi aporiile acestei cotituri subiective a esteticii, ne vedem, cu toate acestea, redirecționați către tradiția mai veche. Dacă arta nu este varietatea unor trăiri schimbătoare al căror obiect este umplut de fiecare dată subiectiv cu semnificație asemenea unui tipar gol, atunci „reprezentarea" trebuie să fie recunoscută drept felul de a fi al operei de artă înseși. Acest lucru a fost pregătit de derivarea conceptului de reprezentare din cel de joc, în măsura în care autoreprezentarea este adevărata esență a jocului și, implicit, a operei de artă. Piesa jucată este cea care se adresează spectatorului prin reprezentarea sa, și anume astfel încât spectatorul face parte din aceasta în ciuda oricărei distanțe ce derivă din situarea opozitivă.

Acest lucru a devenit cel mai evident în cazul acelui tip de reprezentare care este actul cultic. Aici raportarea la comunitate este evidentă. Nici o conștiință estetică, oricât ar fi de reflectată, nu mai poate afirma că abia distincția estetică – cea care plasează obiectul estetic pentru sine – întâlnește adevăratul sens al imaginii religioase sau al jocului religios. Nimeni nu va putea să considere că executarea actului cultic este neesențială pentru adevărul religios.

Același lucru este valabil în mod similar pentru spectacol în genere și pentru ipostaza sa poetică. Punerea în scenă (*Aufführung*) a unei piese nu poate fi nici ea pur și simplu

---

215 Platon, *Rep.* X. [Vezi „Plato und die Dichter" (1934); acum în *Gesammelte Werke* Bd. 5]

216 Aristotel, *Poet.* 9, 1451 b 6.

217 Anna Tumarkin a reușit să arate foarte exact pe baza teoriei artei a secolului al XVIII-lea tranziția de la „imitare" la „expresie" (*Festschrift für Samuel Singer*, 1930). [Vezi W. Beierwaltes (*Sitzungsberichte der Heidelberger Akademia der Wissenschaften*, Jg. 1980, Abh. 11) despre Marsilius Ficinus. Conceptul neoplatonician ἐκτύπωσις devine „exprimare" de sine: Petrarca. Vezi în cele ce urmează p. 255, 348 și Exkurs VI; acum în *Gesammelte Werke*, Bd. 2, p. 384 sq.]

desprinsă de aceasta drept ceva ce nu aparține de ființa sa esențială, ci este subiectivă și fluidă asemenea trăirilor prin care este experimentată. În punerea în scenă și doar în ea – și acest lucru devine cel mai limpede în cazul muzicii – ne întâmpină, mai curând, opera însăși, așa cum religiosul aduce întâlnirea cu divinul. Devine aici limpede câștigul metodic pe care îl aduce cu sine ideea de a porni de la conceptul de joc. Opera de artă nu poate fi izolată pur și simplu de „contingența" condițiilor de acces (*Zugangsbedingungen*) în care ni se înfățișează, iar acolo unde o asemenea izolare se produce, ea este rezultatul unei abstracțiuni ce reduce ființa propriu-zisă a operei. Ea însăși face parte din lumea căreia i se înfățișează. Spectacolul (*Schauspiel*) există propriu-zis abia acolo unde este jucat, iar muzica trebuie să răsune.

Teza noastră este, așadar, că ființa artei nu poate fi definită ca obiect al unei conștiințe estetice, deoarece, invers, conduita estetică este mai mult decât are această cunoștință despre sine. Este o parte a *procesului de a fi al reprezentării* și ține în mod esențial de piesă că joc (*Spiel als Spiel*).

Ce fel de consecințe ontologice are acest lucru? Ce rezultă dintr-o astfel de abordare ce pornește de la caracterul de joc al spectacolului privitor la determinarea mai exactă a felului de a fi al ființei estetice? Un lucru este limpede: spectacolul dramatic și opera de artă înțeleasă pornind de la acesta nu este o simplă schemă de reguli sau prescripții de conduită în cadrul cărora jocul se poate realiza în mod liber. Jucarea spectacolului nu se vrea înțeleasă ca satisfacere a unei nevoi ludice, ci ca o păsire-în-existență (*Ins-Dasein-Treten*) a operei poetice înseși. Se pune astfel întrebarea ce este de fapt o astfel de operă poetică potrivit ființei sale, dacă ea există ca spectacol dramatic doar în acțiunea de a fi jucată, în reprezentare, iar ceea ce accede la reprezentare este, cu toate acestea, propria sa ființă.

Să ne reamintim formula utilizată mai sus privitoare la „metamorfoza în plăsmuire". Jocul e plăsmuire – această teză afirmă că este un întreg semnificativ ce poate fi reprezentat în mod repetat și înțeles în sensul său, în ciuda legăturii sale necesare cu acțiunea de a fi jucat. Produsul este însă și el joc, pentru că – în ciuda unității sale ideale – își obține ființa deplină doar în acțiunea respectivă de a fi jucat. Coapartenența celor două dimensiuni este acel lucru pe care l-am subliniat împotriva abstracțiunii distincției estetice.

Putem rezuma acum acest lucru, spunând că am opus distincției estetice, veritabilului element constitutiv al conștiinței estetice, *„nediferențierea estetică"* (*ästhetische Nichtunterscheidung*). A devenit limpede că ceea ce este imitat în imitație, modelat de poet, reprezentat de cel care joacă și recunoscut de către spectator este într-atât elementul vizat, cel în care rezidă semnificația reprezentării, încât modelarea poetică sau performanța reprezentativă ca atare nu mai ajung nicidecum la o detașare. Acolo unde se face, totuși, o distincție, se distinge între modelare și materialul ei, între „o concepție" (*Auffassung*) și opera poetică. Însă aceste distincții sunt de natură secundară. Ceea ce actorul joacă, iar spectatorul recunoaște sunt figurile și acțiunea însăși, așa cum sunt ele modelate de către creator. Avem aici o *dublă mimesis*: atât creatorul cât și cel care joacă reprezintă. Însă tocmai această dublă mimesis este *una*. Ceea ce accede în una și în cealaltă la *Dasein* este același lucru.

Se poate spune mai exact că reprezentarea mimică a montării aduce la o ființare în deschis (*Da-Sein*), ceea ce creația literară reclamă de fapt. Dublei distincții între poezie și materialul ei și între poezie (*Dichtung* potrivit accepțiunii aristotelice a lui ποιητική – n. trad.) și punerea ei în scenă (*Aufführung*) îi corespunde o dublă nediferențiere ca unitate a adevărului care este cunoscut în jocul artei. A examina, de exemplu, fabula ce stă la baza unei poezii din perspectiva originii acesteia înseamnă o cădere în afara experienței

propriu-zise a unei poezii şi tot astfel, atunci când spectatorul reflectează asupra concepției ce stă la baza unei puneri în scenă sau asupra performanței actorilor, asistăm la o cădere în afara experienței propriu-zise a spectacolului. O astfel de reflecție conține deja distincția estetică a operei înseşi de reprezentarea ei. Însă în ceea ce priveşte conținutul experienței este, după cum am văzut, chiar indiferent dacă scena tragică sau comică ce se derulează în fața cuiva se petrece pe scenă sau în viața concretă, atunci când suntem simpli spectatori. Ceea ce am numit plăsmuire este aşa ceva, în măsura în care se înfățişează astfel ca o totalitate de sens. Ea nu există în sine şi nu o întâlnim într-o mediere accidentală, ci îşi dobândeşte ființa propriu-zisă în cadrul medierii.

Varietatea montărilor sau executărilor unei astfel de opere – chiar dacă se întemeiază în mare măsură pe modul de concepție al actorilor – nu rămâne nici ea închisă în subiectivitatea intenției acestora, ci există ca personificare. Nu este vorba, deci, despre o simplă varietate subiectivă a concepțiilor, ci despre o posibilitate de a fi proprie a operei, care se explicitează (*auslegen*) singură în varietatea aspectelor ei.

Cu aceasta nu vrem să negăm faptul că aici se află posibilul punct de pornire al unei reflecții estetice. În cazul montărilor diferite ale aceleiaşi piese, de exemplu, se poate distinge o modalitate de mediere de alta, aşa cum şi condițiile de acces la operele de artă de alt gen pot fi gândite în mod diferit – de exemplu, atunci când o operă arhitectonică este examinată privitor la modul în care s-ar înfățişa „dezvelită" sau la modul în care ar urma să arate împrejurimile acesteia. Sau când ne confruntăm cu problema restaurării unei picturi. În toate aceste cazuri se distinge opera însăşi de „reprezentarea" ei[218], însă atunci când variațiunile posibile în cadrul unei reprezentări sunt considerate a fi libere şi aleatorii se nesocoteşte caracterul obligativ (*Verbindlichkeit*) al operei de artă. În realitate, toate se subordonează criteriului critic director al reprezentării „corecte"[219]

---

[218] O problemă specială o constituie posibilitatea de a surprinde în acelaşi sens o reflecție estetică activă în cadrul procesului de modelare. Nu poate fi tăgăduit faptul că creatorii sunt capabili să cântărească, să compare critic şi să aprecieze diferite posibilități de elaborare cu privire la ideea operei lor. Această claritate lucidă imanentă creației înseşi mi se pare a fi, cu toate acestea, foarte diferită de reflecția şi critica estetică, capabilă să se declanşeze pe baza operei. S-ar putea ca ceea ce a constituit obiectul reflecției creatorului, aşadar posibilitățile de modelare, să poată deveni şi un punct de pornire al criticii estetice. Însă chiar şi în cazul unei astfel de concordanțe de conținut între reflecția creatoare şi cea critică s-ar putea să avem de a face cu criterii diferite. Critica estetică se întemeiază pe perturbarea comprehensiunii omogene, în timp ce reflecția estetică a creatorului se concentrează asupra producerii unității operei. Vom vedea mai târziu care sunt consecințele hermeneutice ale acestei constatări.

Mi se pare că avem de a face cu un reziduu al falsului psihologism provenit din estetica gustului şi cea a geniului atunci când procesul productiv şi cel reproductiv sunt facute să coincidă în idee. Se nesocoteşte astfel acel eveniment ce depăşeşte atât subiectivitatea creatorului, cât şi pe cea receptorului pe care îl constituie reuşita unei opere.

[219] Nu pot să fiu de acord cu Roman Ingarden (în „Bemerkungen zum Problem des ästhetischen Werturteils", *Rivista di Estetica* 1959) – ale cărui analize dedicate „schematicii" operei literare sunt, de altfel, prea puțin luate în considerare – atunci când zăreşte în concretizarea în „obiectul estetic" spațiul de manevră al valorizării estetice a operei de artă. Obiectul estetic nu se constituie în trăirea estetică aprehensivă, ci opera de artă este experimentată ea însăşi potrivit calității ei estetice traversând concretizarea şi constituirea sa. Sunt pe deplin de acord în această privință cu estetica unei „formativita" a lui L. Pareyson.

Acest fenomen ne este cunoscut din teatrul modern sub forma tradiției ce pornește de la o punere în scenă, o performanță actoricească exemplară sau de la practica unei anumite interpretări muzicale. Aici nu există o alăturare arbitrară, o simplă varietate a concepțiilor, ci se formează mai curând, pe baza asumării continue a unor modele și printr-o prelucrare productivă, o tradiție cu care este nevoită să se confrunte orice tentativă nouă. De acest lucru este conștient într-o anumită măsură chiar și artistul reproductiv. Modul în care acesta abordează o operă sau un rol se raportează dintotdeauna într-un anumit mod la alții care au făcut același lucru în mod exemplar. Însă aici nu avem de a face, nicidecum, cu o imitație oarbă. Tradiția creată de un mare actor, regizor sau muzician prin faptul că modelul creat de acesta se păstrează eficace nu este un obstacol în calea modelării libere, ci a fuzionat într-o asemenea măsură cu opera de artă, încât confruntarea cu modelul solicită un efort de reconstituire creatoare din partea fiecărui artist precum confruntarea cu opera de artă însăși. Artele reproductive se particularizează tocmai prin acest lucru: operele cu care acestea au de a face lasă în mod explicit un spațiu liber unei astfel de reconstituiri, menținând astfel deschisă în mod vizibil identitatea și continuitatea operei de artă în direcția viitorului acesteia[220]

S-ar putea ca criteriul utilizat aici, potrivit căruia ceva constituie o „reprezentare corectă", să fie unul extrem de flexibil și de relativ. Însă caracterul obligativ al reprezentării nu este diminuat de faptul că este nevoită să renunțe la un criteriu stabil. Așa încât, cu siguranță că nu vom acorda interpretării unei opere muzicale sau a unei drame libertatea de a folosi „textul" fixat drept pretext al producerii unor efecte arbitrare. Dar vom considera cu toate acestea, invers, canonizarea unei anumite interpretări – de exemplu prin înregistrări discografice în care dirijorul este însuși compozitorul, sau prin intermediul unor indicații regizorale detaliate ce provin încă de la premiera canonizată – drept o înțelegere greșită a sarcinii interpretative propriu-zise. O asemenea „corectitudine" către care se năzuiește nu ar satisface adevărata obligativitate a operei care condiționează orice interpret într-un mod particular și nemijlocit și refuză să-i ușureze sarcina prin simpla imitare a unui model.

Este de asemenea în mod evident fals să limităm „libertatea" arbitrariului reproductiv la anumite elemente superficiale sau periferice și să nu gândim ansamblul unei reproduceri ca fiind obligativ și liber în același timp. Interpretarea este, de bună seamă, într-un anumit sens re-creare (*Nachschaffen*), însă această re-creare nu urmează un act creator anterior, ci figura (*Figur*) operei create pe care trebuie să o aducă la reprezentare potrivit modului în care descoperă un sens în ea. De aceea reprezentările istorizante, cum ar fi interpretarea unor piese muzicale cu ajutorul unor instrumente vechi, nu sunt atât de fidele pe cât se consideră a fi. Acestea sunt mai curând amenințate să se „îndepărteze întreit de adevăr" în calitate de imitații ale unor imitații (Platon).

Ideea unei unice reprezentări corecte are, după cum se pare, ceva absurd, având în vedere finitudinea existenței noastre istorice. Vom reveni asupra acestui lucru într-un context diferit[221] Starea de lucruri evidentă potrivit căreia orice reprezentare vrea să fie

---

[220] Se va dovedi ulterior că acest lucru nu se limitează asupra cazului artelor reproductive, ci cuprinde orice operă de artă, ba chiar orice formațiune de sens, care este trezită la viață către un nou mod de înțelegere. [la p. 129 sq. este discutată poziția de frontieră a literaturii și este tematizată semnificația universală a „lecturii" ca edificare în timp a sensului. Vezi și încercarea autocritică din *Gesammelte Werke*, Bd. 2, p. 3 sq.]

[221] [Estetica receptării elaborată de către H. R. Jauss exploatează acest punct de vedere, însă îl accentuează în mod excesiv, astfel încât ajunge să se plaseze în vecinătatea nedorită de el a

corectă servește aici doar ca o confirmare a faptului că nondiferențierea medierii dinspre opera însăși constituie experiența propriu-zisă a operei. Faptul că conștiința estetică este capabilă să efectueze distincția estetică între operă și medierea ei în general doar prin modalitatea criticii, așadar acolo unde această mediere eșuează, corespunde celor afirmate mai sus. Medierea este concepută ca fiind una totală.

Medierea totală înseamnă că ceea ce mediază se anulează pe sine însuși ca atare. Altfel spus, reproducerea (în cazul piesei de teatru și al muzicii, dar și în cel al declamării epice sau lirice) nu este tematizată ca atare; opera este cea care se aduce pe sine la reprezentare trecând prin reproducere și în ea. Vom avea ocazia să vedem că același lucru este valabil și pentru modul în care se înfățișează operele arhitectonice și cele plastice. Nici aici accesul nu este tematizat ca atare, însă nu este adevărat nici invers faptul că trebuie să facem abstracție de aceste raporturi existențiale pentru a surprinde opera însăși. Aceasta este mai curând existentă în interiorul acestora. Ființa operelor nu devine nici pe departe obiectul conștiinței istorice sau estetice doar datorită faptului că acestea provin dintr-un trecut din care se ivesc în prezent sub forma unor monumente. Atâta timp cât acestea dispun de o funcție, ele sunt sincrone cu orice prezent. Chiar și în cazul în care își mai păstrează locul doar ca exponate muzeale, operele de artă nu sunt înstrăinate pe deplin de sine. Nu doar fiindcă o operă de artă nu permite niciodată ștergerea în întregime a urmei funcției sale originare, facând astfel posibilă reconstituirea ei prin cunoaștere de către subiectul cunoscător – opera de artă căreia îi este repartizat un loc în galeriile structurate prin juxtapunere mai este încă o originare proprie. Aceasta se afirmă singură, iar modul în care o face – „strivind" o alta sau completându-se fericit cu aceasta – face încă parte din ea însăși.

În ceea ce ne privește, examinăm identitatea acestui sine (*Selbst*) care se înfățișează atât de variat de-a lungul timpului și în succesiunea circumstanțelor. Acesta nu se dispersează în aspectele sale schimbătoare, pierzându-și identitatea, ci există în fiecare dintre ele. Toate îi aparțin. Toate sunt *simultane* cu acesta. Se impune astfel sarcina unei interpretări temporale a operei de artă.

c) Temporalitatea esteticului

Ce fel de simultaneitate este aceasta? Ce fel de temporalitate îi revine ființei estetice? Această simultaneitate și această prezență (*Gegenwärtigkeit*) a ființei estetice este numită în general atemporalitate. Însă sarcina noastră este de a gândi această atemporalitate împreună cu temporalitatea de care este legată în mod esențial. Atemporalitatea nu este într-o primă instanță nimic altceva decât o determinare dialectică ce se ridică pe temeiul temporalității și pe opoziția față de temporalitate. Chiar și a vorbi despre două temporalități, una istorică și una transistorică – așa cum încearcă să definească Sedlmayr temporalitatea operei de artă, pornind de la Baader și apelând la Bollnow[222] – nu reușește să ofere mai mult decât o opoziție dialectică. Timpul transistoric „sacru" în care „prezentul" nu este clipa fugară, ci plinătatea timpului este descrisă din perspectiva temporalității „existențiale", indiferent dacă este caracterizată prin gravitate, ușurătate, inocență sau orice altceva. Insuficiența acestei opoziții se vădește tocmai dacă admitem în

---

„deconstructivismului" lui Derrida. Vezi lucrarea mea „Text und Interpretation" (în *Gesammelte Werke*, Bd. 2, p. 330 sq.), precum și „Destruktion und Dekonstruktion" (în *Gesammelte Werke*, Bd. 2 p. 361 sq.) la care trimit în „Zwischen Phänomenologie und Dialektik – Versuch einer Selbstkritik" (în *Gesammelte Werke*, Bd. 2, p. 3 sq.)]

[222] Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, reed. 1958, p. 140 sq.

mod consecvent că „timpul adevărat" se întinde până în „timpul-aparenţă" (*Schein-Zeit*) istoric-existenţial. O astfel de pătrundere ar avea în mod evident caracterul unei epifanii, ceea ce înseamnă, însă, că ar fi lipsită de continuitate pentru conştiinţa care o experimentează.

Se repetă aici aporiile conştiinţei estetice pe care le-am descris mai sus. Căci tocmai continuitatea este cea pe care este chemată să o realizeze orice comprehensiune temporală, chiar dacă este vorba despre temporalitatea operei de artă. Se răzbună aici confuzia căreia i-a căzut pradă expunerea ontologică a orizontului temporal a lui Heidegger. În loc să se reţină sensul metodic al analiticii existenţiale a *Dasein*-ului, această temporalitate existenţială, istorică a *Dasein*-ului determinat de grijă, de faptul-de-a-fi-întru-moarte (*Vorlaufen zum Tode*), adică de finitudinea radicală, este tratată ca una dintre multiplele posibilităţi ale înţelegerii existenţei şi se uită că modalitatea de a fi a înţelegerii înseşi este cea care este dezvăluită aici drept temporalitate. Detaşarea temporalităţii propriu-zise a operei de artă ca „timp intact" (*heile Zeit*) faţă de timpul istoric aflat în degradare rămâne în realitate o simplă răsfrângere în exterior a experienţei uman-finite a artei. Doar o teologie biblică a timpului, care şi-ar extrage cunoaşterea nu din punctul de vedere al conştiinţei de sine a omului, ci din revelaţia divină, ar putea să vorbească despre un „timp intact" şi să legitimeze teologic analogia dintre atemporalitatea operei de artă şi acest „timp intact". Fără o astfel de legitimare teologică, orice discurs despre „timpul intact" ocultează adevărata problemă care rezidă nu în sustragerea din timp a operei de artă, ci în temporalitatea acesteia.

Să reluăm, aşadar, întrebarea noastră: ce fel de temporalitate este aceasta[223]

Am pornind de la ipoteza că opera de artă este joc, cu alte cuvinte, că fiinţa sa propriu-zisă nu este separabilă de reprezentarea ei şi că, totuşi, reprezentarea scoate la iveală unitatea şi identitatea unei plăsmuiri. Dependenţa de reprezentarea de sine ţine de esenţa ei. Acest lucru înseamnă că, oricât de mare ar fi reorganizarea şi alterarea pe care le suferă în cadrul reprezentării, aceasta rămâne ea însăşi. Tocmai acest lucru constituie obligativitatea fiecărei reprezentări, faptul că ea conţine raportarea la opera însăşi şi se subordonează criteriului de corectitudine ce trebuie extras din aceasta. Chiar şi cazul extrem privativ al unei reprezentări desfigurante confirmă acest lucru. Ea devine conştientă ca desfigurare în măsura în care reprezentarea este intenţionată şi judecată ca reprezentare a operei înseşi. Reprezentarea are într-un mod indisolubil şi ineliminabil caracterul unei reluări a identicului. Reluare nu înseamnă aici, desigur, că ceva este repetat în sens propriu, adică readus către un element originar. Orice reluare este mai curând în acelaşi timp originară faţă de opera însăşi.

Cunoaştem structura temporală extrem de rafinată cu care avem de a face aici din exemplul sărbătorii[224] Sărbătorile periodice se caracterizează prin faptul că se repetă.

[223] Vezi în cele ce urmează analiza solidă a lui R. şi G. Koebner, *Vom Schönen und seiner Wahrheit*, 1957, de care autorul a luat cunoştinţă abia după încheierea redactării lucrării sale. Vezi nota din *Philosophische Rundschau*, 7, p. 79. [Am adăugat între timp câte ceva privitor la acest subiect în „Über leere und erfüllte Zeit" (*Kleine Schriften* III, pp. 221-236; acum în *Gesammelte Werke*, Bd. 4), „Über das Zeitproblem im Abendland" (*Kleine Schriften* IV, pp. 17-33; acum în *Gesammelte Werke* Bd. 4), „Die Kunst des Feierns" (în J. Schultz (Hrsg.), *Was der Mensch braucht*, Stuttgart 1977, pp. 61-70), „Die Aktualität des Schönen", Stuttgart, 1977, p. 29 sq.]

[224] Walter F. Otto şi Karl Kerényi au meritul de a fi recunoscut însemnătatea sărbătorii pentru istoria religiilor şi antropologie (vezi Karl Kerényi, *Vom Wesen des Festes*, Paideuma 1938). [Vezi între timp „Die Aktualität des Schönen", p. 52 sq. şi eseul amintit mai sus, „Die Kunst des Feierns".]

Numim acest fenomen în cazul unei sărbători revenirea sa. Sărbătoarea ce revine nu este însă nici una diferită şi nici o simplă rememorare a unui lucru sărbătorit la origine. Caracterul originar sacral al tuturor sărbătorilor exclude în mod evident astfel de distincții, aşa cum le cunoaştem din experiența temporală a prezentului, amintirii şi aşteptării. Experiența temporală a sărbătorii este mai curând *celebrarea* (*Begehung*), un prezent sui generis.

Caracterul temporal al celebrării este greu de surprins din perspectiva experienței temporale comune a succesiunii. Raportând revenirea sărbătorii la experiența comună a timpului şi dimensiunilor acestuia, aceasta apare drept o temporalitate istorică. Sărbătoarea se modifică de la o dată la alta. Căci ea este contemporană mereu cu ceva diferit. Cu toate acestea ea ar rămâne chiar şi sub acest aspect istoric aceeaşi sărbătoare ce suferă o astfel de modificare. La origini a fost aşa şi s-a sărbătorit astfel, apoi altfel şi din nou altfel.

Cu toate acestea, acest aspect este cu totul inadecvat caracterului temporal al sărbătorii care rezidă în faptul că este celebrată. Raportările istorice sunt cu totul secundare pentru sărbătoare. În calitate de sărbătoare ea nu este identică potrivit modalității unui eveniment istoric, însă ea nu este nici determinată de originea ei în sensul că ar fi existat odinioară o sărbătoare propriu-zisă, veritabilă, în opoziție cu modul în care a fost sărbătorită de-a lungul timpului. Faptul că este sărbătorită în mod regulat este dat mai curând prin originea ei, de exemplu prin fondarea sau introducerea ei treptată. Ea este aşadar mereu alta potrivit propriei sale naturi originale (chiar dacă este sărbătorită „exact la fel"). Ființarea ce există doar fiind mereu ceva diferit este temporală într-un sens mai radical decât tot ce aparține istoriei. Îşi are ființa sa doar în devenire şi revenire[225]

Sărbătoarea este doar în măsura în care este sărbătorită. Cu aceasta nu vrem să spunem nicidecum că ar avea un caracter subiectiv şi că îşi are ființa doar în subiectivitatea celui care o sărbătoreşte. Mai curând, sărbătoarea este sărbătorită pentru că este existentă (*da ist*). Acelaşi lucru era valabil în mod similar şi pentru spectacolul teatral, şi anume că

---

[225] Aristotel trimite în caracterizarea modalității de a fi a apeiron-ului, deci cu referire la Anaximandru, la ființa zilei şi a competiției sportive, aşadar a sărbătorii (*Phys.* III, 6, 206 a 20). A încercat oare deja Anaximandru să determine ne-epuizarea (*das Nicht-Ausgehen*) apeiron-ului în raportarea la astfel de fenomene temporale pure? Avea el oare în vedere mai mult decât ceea ce poate fi cuprins cu ajutorul conceptelor aristotelice despre devenire şi ființă? Căci imaginea zilei se întâlneşte şi într-un alt context având o funcție eminentă: în *Parmenide* al lui Platon (*Parm.*, 131 b) *Socrate încearcă să ilustreze raportul dintre idee şi lucruri cu ajutorul prezenței zilei*, care există pentru toți. Aici nu este demonstrat cu ajutorul ființei zilei ceea ce ființează doar în trecător, ci prezența nemijlocită şi *parousia identicului*, indiferent de faptul că ziua este peste tot una diferită. Să le fi apărut oare gânditorilor antici – atunci când se gândeau la ființă (*Sein*), adică prezență (*Anwesenheit*) – ceea ce pentru ei trecea drept prezent în lumina comuniunii sacrale în care se arată divinul? Parousia divinului este încă pentru Aristotel ființa cea mai propriu-zisă, energeia neîngrădită de nici o δυνάμει. (*Met.* XII, 7). Acest caracter temporal nu poate fi perceput din perspectiva experienței temporale comune a succesiunii. Dimensiunea timpului şi experiența acesteia permit înțelegerea revenirii sărbătorii doar ca una istorică. Unul şi acelaşi lucru se schimbă de la o dată la alta. În realitate, însă, o sărbătoare nu este una şi aceeaşi, ci este fiind mereu alta. Ființarea care este doar fiind mereu alta este temporală într-un sens radical. Ea îşi are ființa în devenire. Vezi în legătură cu caracterul de a fi al „aflării-de-față" (*Weile*) M. Heidegger, *Holzwege*, p. 322 sq. [Cred că aici am contribuit la rândul meu cu câte ceva în ceea ce priveşte această problemă, prin conexiunea dintre Heraclit şi Platon. Vezi lucrarea mea „Vom Anfang bei Heraklit", (acum în *Ges. Werke*, Bd. 6, pp. 232-241) precum şi „Heraklit-Studien" în *Ges. Werke*, Bd 7.]

trebuie să se reprezinte spectatorului şi totuşi fiinţa sa nu este un simplu punct de intersectare a trăirilor spectatorilor. Dimpotrivă, fiinţa spectatorului este determinată de o „asistare-la" (*Dabeisein*). A asista la ceva înseamnă mai mult decât simpla coprezenţă cu altceva, ce există în acelaşi timp. Asistarea înseamnă participare. Cel care a asistat la ceva, acela ştie în linii mari cum a fost de fapt. Asistarea-la înseamnă doar prin derivare şi o modalitate a comportamentului subiectiv: „a-fi-cu-trup-şi-suflet". Condiţia de spectator este aşadar o modalitate autentică de participare. Se poate evoca aici conceptul comuniunii sacrale în sensul în care aceasta se află la baza conceptului originar grecesc de theoria. Theoros este, după cum se ştie, numele celui care participă la o delegaţie festivă. Participanţii la o delegaţie festivă nu au altă calificare şi funcţie decât aceea de a asista, de a fi de faţă. Theoros este, aşadar, spectatorul în sensul propriu al cuvântului, care participă la actul festiv prin asistare-la, dobândindu-şi astfel distincţia sacrală, de exemplu invulnerabilitatea sa.

Metafizica greacă rezumă în acelaşi mod esenţa lui theoria[226] şi nous ca a fi de faţă la ceea ce fiinţează cu adevărat[227] Şi chiar şi în ochii noştri, capacitatea de a adopta un comportament teoretic se defineşte prin faptul că suntem capabili să uităm de propriile scopuri dedicându-ne unui lucru[228] Theoria nu trebuie, însă, gândită în mod primar ca un comportament al subiectivităţii, ca o autodeterminare a subiectului, ci din perspectiva lucrului pe care îl contemplă. Theoria este participare reală, nu o activitate, ci o suferinţă (*pathos*), şi anume subjugarea entuziasmată în faţa unei privelişti. Gerhard Krüger a clarificat pornind de aici fundalul religios al conceptului grecesc de raţiune[229]

---

226 [Vezi cu privire la conceptul de „teorie" H. -G. Gadamer, *Lob der Theorie*, Frankfurt, 1983, pp. 26-50.]

227 Vezi studiul meu, „Zur Vorgeschichte der Metaphysik", referitor la raportul dintre „fiinţă" şi „gândire" la Parmenide (*Anteile*, 1949). [Acum în *Ges. Werke*, Bd. 6, pp. 9-29].

228 Vezi supra, p. 19 sq, cele afirmate despre „Bildung".

229 Vezi Gerhard Krüger, *Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens*, 1939[1] În special introducerea acestei lucrări conţine idei importante. A fost publicată între timp una din prelegerile lui Krüger (*Grundfragen der Philosophie*, 1958) care lămureşte mai bine intenţiile sistematice ale autorului. Critica lui Krüger la adresa gândirii moderne şi a emancipării acesteia de toate legăturile cu „adevărul ontic" mi se pare a fi una fictivă. Faptul că ştiinţa modernă, oricât ar proceda de constructiv, nu şi-a abandonat şi nu va putea abandona niciodată conectarea ei principială la experienţă nu a putut fi uitat niciodată nici de către filozofia modernă. Să ne gândim doar la interogaţia kantiană privitoare la modul în care ar fi posibilă o ştiinţă pură a naturii. Însă o astfel de interpretare unilaterală ca cea a lui Krüger nedreptăţeşte şi idealismul speculativ. Construcţia totalităţii tuturor determinărilor gândirii nu este nicidecum imaginarea unei viziuni arbitrare asupra lumii, ci urmăreşte recuperarea aposterioităţii absolute a experienţei în gândire. Acesta este sensul exact al reflecţiei transcendentale. Exemplul lui Hegel poate demonstra că prin aceasta se poate năzui chiar la o reînnoire a realismului conceptual antic. Tabloul desenat de Krüger al gândirii moderne este în fond orientat în întregime către extremismul deznădăjduit al lui Nietzsche. Perspectivismul acestuia al voinţei de putere nu concordă însă cu filozofia idealistă, ci se ridică, dimpotrivă, din terenul pregătit de istorismul secolului al XIX-lea după prăbuşirea filozofiei idealiste. De aceea nu pot să judec nici filozofia lui Dilthey despre cunoaşterea specifică ştiinţelor spiritului aşa cum şi-ar dori-o Krüger. Mai importantă este, în opinia mea, corectarea înterpretării filozofice de până acum a ştiinţelor moderne ale spiritului, care, chiar şi în cazul lui Dilthey, se dovedesc a fi mult prea vulnerabile faţă de gândirea metodică unilaterală a ştiinţelor exacte ale naturii. [Vezi în legătură cu aceasta lucrările mele mai recente „Wilhelm Dilthey nach

Am pornind de la ideea că adevărata ființă a spectatorului, care face parte din jocul artei, nu poate fi surprinsă din perspectiva subiectivității ca un mod de comportament al conștiinței estetice. Acest lucru nu înseamnă, însă, că esența spectatorului nu poate fi descrisă, cu toate acestea, pornind de la acea asistare-la pe care am subliniat-o. Asistarea-la constituie o performanță subiectivă a comportamentului uman și are caracterul unei exaltări. Platon a indicat deja în *Phaidros* lipsa de înțelegere cu care este nesocotit îndeobște caracterul extatic al exaltării pornind de la rezonabilitatea rațională, atunci când în acesta este văzută simpla negare a luciditații, deci un fel de nebunie. În realitate, exaltarea constituie posibilitatea pozitivă de a asista pe deplin la ceva. O astfel de asistare-la are caracterul unei uitări de sine. Esența spectatorului este de a se abandona uitând de sine unei priveliști. Uitarea de sine este aici cu totul altceva decât o stare privativă. Ea izvorăște din aplecarea totală asupra lucrului, pe care spectatorul o realizează ca o performanță pozitivă a sa.[230]

Este evident că există o deosebire esențială între spectator, care se abandonează în întregime în voia jocului artei, și plăcerea de a privi a simplei curiozități. Curiozitatea se caracterizează și ea prin faptul că este parcă răpită de priveliște, uită de sine complet în aceasta și nu se poate desprinde de ea. Însă pentru obiectul curiozității este caracteristic faptul că el nu îl privește în nici un fel pe subiect. Pentru spectator el este lipsit de sens. Nu conține nimic asupra căruia acesta ar putea reveni într-adevăr și asupra căruia să se concentreze. Căci aceasta este calitatea formală a noutății, adică a alteritații abstracte ce

---

150 Jahren", *Phänomenologische Forschungen* 16 (1984), pp. 157-182 (*Gesammelte Werke*, Bd. 4) și „Dilthey und Ortega. Ein Kapitel europäischer Geistesgeschichte", conferință susținută în cadrul Congresului Dilthey de la Madrid, 1983 (*Gesammelte Werke*, Bd. 4), precum și „Zwischen Romantik und Positivismus", conferință susținută în cadrul congresului dedicat lui Dilthey la Roma, 1983 (*Gesammelte Werke*, Bd. 4). Sunt, firește, de acord cu Krüger atunci când acesta trimite la experiența de viață și la experiența artistului. Consider, totuși, că valabilitatea durabilă a acestor instanțe pentru gândirea noastră demonstrează că opoziția dintre gândirea antică și cea modernă, așa cum este ea radicalizată de către Krüger, constituie la rândul ei o construcție a modernității.

Dacă cercetarea noastră revine asupra experienței artei – în opoziție cu subiectivarea esteticii filozofice – acest lucru nu vizează doar o problemă estetică, ci o interpretare de sine adecvată a gândirii moderne în genere, care mai conține încă mai mult decât este gata să admită conceptul modern de metodă.

230 E. Fink a încercat să clarifice sensul extazului entuziast al omului printr-o distincție inspirată în mod evident de *Phaidros*-ul lui Platon. Însă în timp ce acolo idealul opus al rezonabilității pure definește distincția ca fiind una între nebunia bună și cea proastă, în cazul lui Fink lipsește un criteriu corespunzător atunci când contrapune „fervoarea pur omenească" entuziasmului în care omul este în divinitate. Căci în cele din urmă „fervoarea pur omenească" este și ea o transportare și asistare-la de care omul nu este „capabil", ci care îl copleșește și mi se pare că nu este distinctă în acest sens de entuziasm. Faptul că există o fervoare ce stă în puținta omului și că, invers, entuziasmul este experiența unei forțe superioare ce ne depășește categoric – astfel de distincții între stăpânirea de sine și copleșire sunt conceptute la rândul lor din perspectiva unei gândiri în termeni de putere și nu se adecvează din acest motiv întrepătrunderii dintre exaltare și faptul de a fi concentrat asupra unui lucru, valabilă pentru orice formă de fervoare și entuziasm. Formele descrise de Fink ale „fervorii pur omenești" sunt la rândul lor – cu condiția să nu fie interpretate „narcisist-psihologic" – modalități ale „autodepășirii finite a finitudinii" (vezi Eugen Funk, *Vom Wesen des Enthusiasmus*, în special pp. 22-25).

motivează atracția privelиștii. Acest lucru se manifestă în faptul că acestuia îi corespund în chip de complement dialectic plictisirea și blazarea. Dimpotrivă, ceea ce i se înfățișează spectatorului ca joc al artei nu este epuizat de simpla seducție a clipei, ci implică o exigență de durabilitate și durabilitatea unei exigențe.

Cuvântul „exigență" (*Anspruch*) nu apare aici în mod arbitrar. Nu este întâmplător că acest concept a făcut posibilă interpretarea teologică a ceea ce este desemnat de către conceptul kierkegaardian al sincroniei în cadrul acelei reflecții teologice impulsionate de către Kierkegaard pe care am numit-o „teologia dialectică" O exigență este ceva stăruitor. Îndreptățirea ei (sau afirmarea unei astfel de legitimități) este primul lucru. Tocmai fiindcă exigența există, ea poate fi revendicată oricând. Exigența există împotriva cuiva și trebuie, de aceea, să-i fie revendicată acestuia. În mod evident, însă, conceptul de exigență implică faptul că ea însăși nu constituie o revendicare stabilită, a cărei satisfacere este convenită în mod univoc, ci mai curând întemeiază una de acest fel. O exigență este temeiul legitim pentru o revendicare nedefinită. Fiind satisfăcută prin conformarea față de aceasta, ea trebuie să îmbrace mai întâi forma unei revendicări atunci când este pretinsă. Stăruirii unei exigențe îi corespunde, așadar, faptul că aceasta se concretizează printr-o revendicare.

Aplicarea acestui lucru asupra teologiei luterane constă în faptul că exigența credinței stăruie începând cu propovăduirea și este revendicată din nou de fiecare dată în cadrul predicii. Cuvântul predicii realizează tocmai această mediere totală care îi revine în rest actului cultic – sfintei liturghii, de exemplu. Vom mai avea ocazia să constatăm faptul că verbul este chemat și în alte situații să realizeze medierea sincroniei și că, din acest motiv, îi revine un rol central în cadrul problemei hermeneuticii.

În orice caz, ființei operei de artă îi revine „sincronia". Aceasta constituie esența „asistării-la". Ea nu este identică cu simultaneitatea conștiinței estetice. Căci această simultaneitate se referă la concomitență și co-incidența diferitelor obiecte estetice ale trăirii într-o conștiință. „Sincronie" înseamnă aici, dimpotrivă, că un singular ce ni se înfățișează, de o proveniență oricât de îndepărtată, dobândește în reprezentarea sa o prezență deplină. Sincronia nu este, așadar, o modalitate de a fi dat în conștiință, ci o sarcină a conștiinței și o performanță care îi este solicitată. Ea constă în neabaterea de la un lucru astfel încât acesta să devină „sincron", cu alte cuvinte însă, astfel încât orice mediere să fie abolită într-o prezență totală.

Acest concept de sincronie provine, după cum se știe, de la Kierkegaard, care i-a conferit o marcă teologică particulară[231] „Sincronia" nu înseamnă la Kierkegaard concomitență, ci formulează sarcina care îi revine credinciosului, aceea de a media total ceea ce nu există concomitent, propriul prezent și fapta mântuitoare a lui Hristos, astfel încât aceasta să fie experimentată și luată în serios, cu toate acestea, ca ceva prezent (și nu potrivit distanței lui odinioară). Invers, simultaneitatea conștiinței estetice se întemeiază pe ocultarea sarcinii ce se impune odată cu sincronia. Sincronia revine în acest sens în special actului cultic, sau propovăduirii în cadrul predicii. Sensul asistării-la este aici participarea autentică la evenimentul sacru însuși. Nimeni nu se poate îndoi că distincția estetică – cum ar fi cea a ceremonialului „frumos" sau a predicii „bune" – este inadecvată având în vedere exigența cu care suntem confruntați. Ei bine, voi afirma că același lucru este valabil, în fond, pentru experiența artei. Și aici medierea trebuie gândită ca una totală. Nici ființarea pentru sine a artistului creator – biografia sa, de exemplu –, nici cea a actorului, a celui care interpretează o operă și nici cea a spectatorului care receptează piesa nu au o legitimitate proprie în fața ființei operei de artă.

[231] Kierkegaard, *Philosophische Brocken*, cap. 4.

Ceea ce se petrece în fața noastră este pentru fiecare într-atât de extras din liniile continue ale lumii și se închide într-o asemenea măsură devenind o sferă de sens, încât nu se motivează pentru nimeni ieșirea către vreun alt viitor sau vreo altă realitate. Receptorul este trimis într-o distanță absolută care îi refuză orice participare cu caracter practic, final. Această distanță este o distanță estetică în sens propriu. Ea semnifică intervalul necesar vederii care face posibilă participarea propriu-zisă și universală la ceea ce se reprezintă în fața cuiva. Uitării de sine extatice a spectatorului îi corespunde, de aceea, continuitatea sa cu sine însuși. Tocmai dinspre acel ceva în interiorul căruia se pierde ca spectator i se atribuie continuitatea sensului. Ceea ce i se înfățișează și acel ceva în care se cunoaște pe sine este adevărul propriei sale lumi, a lumii religioase și morale în care trăiește. Așa cum parusia, prezența absolută, desemna modalitatea de a fi a ființei estetice, iar o operă de artă este, cu toate acestea, aceeași peste tot unde devine o astfel de prezență, tot astfel, clipa absolută în care se plasează spectatorul este în același timp uitare de sine și mediere cu sine însuși. Ceea ce îl smulge din toate îi redă în același timp întregul ființei sale.

Legătura necesară a ființei estetice cu reprezentarea nu înseamnă, deci, o lipsă, un deficit de determinare autonomă a sensului. Ea ține de esența sa propriu-zisă. Spectatorul este un element esențial al jocului însuși pe care îl numim estetic. Reamintim aici faimoasa definiție a tragediei pe care o găsim în *Poetica* lui Aristotel. Dispoziția spectatorului este inclusă acolo în mod explicit în definiția esenței tragediei.

d) Exemplul tragicului

Vom discuta, așadar, teoria aristotelică a tragediei drept exemplu pentru structura ființei estetice în genere. După cum se știe, aceasta se plasează în contextul unei poetici și pare să fie valabilă în cazul poeziei dramatice. Însă tragicul este un fenomen fundamental, o figură de sens prezentă nu doar în tragedie, în opera de artă tragică în sens restrâns, ci își poate avea locul și în cadrul altor genuri artistice, înainte de toate în epos. Nici măcar nu este vorba despre un fenomen specific artei, întrucât poate fi întâlnit și în viață. Din acest motiv, cercetătorii moderni (Richard Hamann, Max Scheler[232]) consideră tragicul de-a dreptul ca fiind un fenomen extraestetic. Aici ar fi vorba despre un fenomen etic-metafizic ce nu ar pătrunde decât din exterior în domeniul problematicii estetice.

Însă după ce conceptul esteticului s-a dovedit a fi unul discutabil, va trebui să ne întrebăm, invers, dacă nu cumva tragicul este un fenomen estetic fundamental. Ființa esteticului ni s-a revelat drept joc și reprezentare, astfel încât vom putea interoga teoria jocului tragic, poetica tragediei, în ceea ce privește esența tragicului.

Ceea ce se oglindește în reflecția asupra tragicului începând cu Aristotel și până în ziua de azi nu constituie, de bună seamă, o esență imuabilă. Este neîndoielnic faptul că esența tragicului se înfățișează într-un mod unic în cadrul tragediei atice – altfel decât ceea ce era considerat de Aristotel sau Euripide, de exemplu, ca fiind „tragic“[233], altfel pentru cel căruia adevărata profunzime a fenomenului i-a fost dezvăluită de către Eschil – și cu adevărat altfel dacă ne gândim la Shakespeare sau Hebbel. O astfel de modificare nu înseamnă, totuși, pur și simplu, că întrebarea privitoare la esența propriu-zisă a tragicului

---

[232] Richard Hamann, *Ästhetik*, p. 97: „Tragicul nu are, așadar, nimic de a face cu estetica“; Max Scheler, *Vom Umsturz der Werte*, „Zum Phänomen des Tragischen: „Chiar și faptul că tragicul constituie în mod esențial un fenomen 'estetic' este îndoielnic.“ În legătură cu consacrarea conceptului de „tragedie“ vezi E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, p. 132 sq.

[233] Aristotel, *Poet.*, 13, 1453 a 29.

ar fi lipsită de obiect, ci, dimpotrivă, că acest fenomen ni se înfățișează având un contur restrâns asupra unei unități istorice. Reflexul tragicului antic în tragicul modern, despre care vorbește Kierkegaard[234], este prezent permanent în toate reflexiile mai noi asupra tragicului. De aceea, pornind de la Aristotel vom obține întreaga panoramă a fenomenului tragic. Aristotel este cel care oferă în faimoasa sa definiție a tragediei sugestia esențială pentru problema esteticului, așa cum am început să o explicităm, incluzând în definirea esenței tragediei *efectul asupra spectatorilor.*

Nu vom trata aici în detaliu această faimoasă și mult discutată definiție a tragediei. Însă simplul fapt că spectatorul este implicat în definirea esenței tragediei evidențiază cele afirmate mai sus despre apartenența esențială a spectatorului la piesa jucată (*Spiel*). Modul în care spectatorul aparține de aceasta este cel care scoate la iveală cu adevărat caracterul semnificativ al figurii jocului. Astfel, distanța pe care spectatorul o păstrează față de spectacol nu constituie alegerea arbitrară a unui comportament, ci relația esențială ce își are temeiul în unitatea de sens a piesei. Tragedia este unitatea unei defășurări tragice care este experimentată ca atare. Însă ceea ce este experimentat în calitate de proces tragic este – chiar dacă nu este vorba despre un spectacol dramatic înfățișat pe scenă, ci despre o tragedie din „viață" – un cerc de sens închis în sine ce refuză de la sine orice intruziune și intervenție în el. Ceea ce este înțeles ca tragic poate fi doar îndurat. În această privință este într-adevăr un fenomen „estetic" fundamental.

Aflăm de la Aristotel că reprezentarea acțiunii tragice are un efect specific asupra spectatorului. Reprezentarea își face efectul prin *eleos* și *phobos.* Traducerea tradițională a acestor afecte prin „milă" și „frică" evocă o coloratură mult prea subiectivă. La Aristotel nu este vorba deloc despre milă sau, mai mult, despre prețuirea, schimbătoare de-a lungul secolelor, a milei[235], iar frica trebuie înțeleasă cu atât mai puțin ca o stare de spirit a interiorității. Ambele sunt mai curând întâmplări a căror petrecere asaltează și copleșește omul. „Eleos" este jalea ce îl cuprinde pe cineva în fața a ceva pe care-l numim jalnic. Astfel este cineva umplut de jale de soarta lui Oedip (exemplul către care Aristotel își îndreaptă mereu privirea). Cuvântul jale (*Jammer*) este un bun echivalent deoarece nici acesta nu se referă la o simplă interioritate, ci este în aceeași măsură expresia acesteia. În mod corespunzător, „phobos" nu este doar o stare de spirit, ci, după cum spune Aristotel, un fior rece[236], unul ce îngheață sângele, care ne face să fim cuprinși de fiori. Potrivit modului special în care se vorbește aici despre phobos cuplat cu eleos, phobos înseamnă fiorul de neliniște de care este cuprins cineva văzându-l pe un altul îndreptându-se către sfârșitul său și pentru care se teme. Jalea și teama plină de neliniști sunt moduri ale lui „extasis", ale lui a-fi-în-afară-de-sine (*Außer-sich-sein*), ce mărturisesc forța magică a ceea ce se derulează în fața cuiva.

Ei bine, despre aceste afecte se afirmă la Aristotel că ele sunt cele prin care spectacolul dramatic provoacă purificarea de asemenea pasiuni. După cum se știe, această traducere este controversată, în special sensul genitivului[237]. Mi se pare însă că acea chestiune la care se referă Aristotel este întru totul independentă de acest lucru și cunoașterea acesteia

---

234 S. Kierkegaard, *Entweder – Oder* I.

235 Max Kommerell (*Lessing und Aristoteles*) a redactat într-un mod cât se poate de onorabil această istorie a milei, dar fără să distingă suficient de aceasta sensul originar al lui ἔλεος. Vezi între timp W. Schadenwaldt, „Furcht und Mitleid?", *Hermes* 83, 1955, p. 129 sq. și completarea adusă de H. Flashar, *Hermes*, 1956, pp. 12-48.

236 Aristotel, *Ret.*, II 13, 1389 b 32.

237 Vezi M. Kommerell, care oferă o expunere limpede a variantelor mai vechi: op. cit.

trebuie să lămurească la sfârșit motivul pentru care două concepții atât de diferite gramatical sunt capabile să se opună cu atâta tenacitate. Mi se pare limpede că Aristotel se gândește la melancolia tragică care-l copleșește pe spectator în fața unei tragedii. Melancolia este însă un fel de ușurare și o soluție în care durerea și plăcerea se amestecă în mod straniu. Cum poate numi Aristotel o asemenea stare purificare? Ce anume este impurul inerent afectelor sau reprezentat de acestea și care este cauza eradicării sale în cutremurarea tragică? Răspunsul este, din câte mi se pare, următorul: copleșirea de către jale și fior reprezintă o sciziune dureroasă. În aceasta rezidă o discordanță față de ceea ce se petrece, un refuz de a accepta care se răzvrătește împotriva evenimentului terifiant. Însă tocmai acesta este efectul catastrofei tragice, și anume dizolvarea acestui raport de scindare față de ceea ce este. În acest sens, ea provoacă o eliberare universală de timorare. Este nu doar o eliberare de sub vraja căreia îi suntem captivi în virtutea caracterului dezolant și înfiorător al acestui destin particular, ci fiind una cu acesta, suntem liberi de tot ce ne desparte de ceea ce este.

Melancolia tragică reflectă, așadar, un fel de afirmare, o reîntoarcere la sine însuși, iar dacă eroul, așa cum se întâmplă nu arareori în tragediile moderne, are o conștiință marcată de o astfel de melancolie tragică, atunci el participă la rândul său la această afirmare acceptându-și soarta.

Care este însă obiectul propriu-zis al acestei afirmări? Ce este afirmat aici? Cu siguranță că nu dreptatea unei ordini morale universale. Teoria tragică notorie a culpei, care nu mai joacă aproape nici un rol la Aristotel, oferă o explicație inadecvată chiar și în cazul tragediei moderne. Căci nu avem de a face cu o tragedie acolo unde vina și ispășirea își corespund potrivit unei reparții juste, unde un calcul moral al vinii este confirmat pe deplin. O subiectivare totală a vinii și a destinului nu există și nu poate exista nici în tragedia modernă. Excesul consecințelor tragice este caracteristic, mai curând, pentru esența tragicului. În ciuda oricărei subiectivități a vinii, în tragedia modernă mai acționează încă un element al anticei supremații a destinului care se revelează drept același pentru toți tocmai în inegalitatea dintre vină și soartă. Hebbel pare să se situeze la limita a ceea ce mai poate fi numit o tragedie – într-atât este de integrată vinovăția subiectivă în derularea evenimentului tragic. Ideea unei tragedii creștine este îndoielnică din același motiv, căci în lumina istoriei mântuirii sufletului prin grația divină valorile constitutive pentru evenimentul tragic – fericirea și nefericirea – nu mai determină soarta omului. Chiar și opoziția ingenioasă a lui Kierkegaard[238] între suferința antică – ce decurge dintr-un blestem ce apasă asupra unei stirpe – și durerea care sfâșie conștiința scindată interior, pusă în criză, este doar tangentă tragicului. Antigona[239] prelucrată de acesta n-ar mai fi o tragedie.

Întrebarea trebuie, așadar, reluată: ce anume este afirmat aici de către spectator? De bună seamă că tocmai disproporția și amploarea terifiantă a consecințelor ce decurg dintr-o faptă vinovată reprezintă exigența propriu-zisă cu care este confruntat spectatorul. Afirmația tragică constituie dominarea acestei exigențe. Ea are caracterul unei comuniuni veritabile. Ceea ce este experimentat pe baza acestui exces al nenorocirii tragice este o comunitate autentică. Spectatorul se cunoaște pe sine și propria sa ființă finită în fața puterii destinului. Ceea ce se petrece cu cei mari are o valoare exemplară. Asentimentul melancoliei tragice nu vizează ca atare derularea tragică sau dreptatea

[238] Kierkegaard, *Entweder – Oder* I, p. 133 (Diederichs). [Vezi în ediția mai nouă (E. Hirsch) I Abt. I, 1, p. 157 sq.]

[239] Kierkegaard, op. cit., p. 139 sq.

destinului ce îl ajunge din urmă pe erou, ci o ordine metafizică a ființei (*Seinsordnung*) valabilă pentru toți. Formula „așa este" constituie o formă de autocunoaștere a spectatorului care revine edificat din amăgirile în care trăiește ca toți ceilalți. Afirmația tragică este înțelegere în virtutea continuității de sens în care se plasează spectatorul însuși.

Desprindem din această analiză a tragicului nu doar faptul că aici este vorba despre un concept estetic fundamental în măsura în care distanța condiției de spectator ține de esența tragicului; mai important este că distanța condiției de spectator ce determină felul de a fi al esteticului nu include în sine „distincția estetică" pe care am identificat-o drept trăsătura esențială a „conștiinței estetice". Spectatorul nu se comportă în distanța conștiinței estetice ce savurează arta reprezentării[240], ci în comuniunea asistării-la. Adevăratul accent al fenomenului tragic rezidă până la urmă în ceea ce se reprezintă și este cunoscut și la care participarea nu este, în mod evident, arbitrară. Chiar dacă spectacolul tragic montat festiv în teatru reprezintă o situație excepțională în viața fiecăruia, el este totuși asemenea unei trăiri aventuroase și nu provoacă un delir narcotic din care ne trezim la adevărata noastră ființă. Elevarea și cutremurarea ce îl cuprind pe spectator aprofundează, în realitate, *continuitatea sa cu sine însuși*. Melancolia tragică izvorăște din cunoașterea de sine din care se împărtășește spectatorul. Acesta se regăsește în întâmplarea tragică pe sine însuși, pentru că întâlnește propria sa poveste ce îi este cunoscută din tradiția religioasă sau cea istorică. Iar dacă pentru o conștiință ulterioară – în mod cert pentru cea a lui Aristotel și cu atât mai mult pentru cea a lui Seneca sau Corneille – această tradiție nu mai este valabilă, supraviețuirea unor astfel de opere și subiecte tragice înseamnă, totuși, mai mult decât perpetuarea unui model literar. Ea nu presupune doar faptul că spectatorul are cunoștință despre această poveste, ci implică, de asemenea, faptul că limbajul ei mai este încă sugestiv pentru acesta. Doar atunci întâlnirea cu un astfel de material tragic și cu o astfel de operă tragică poate deveni o întâlnire cu sine.

Ceea ce este valabil în acest mod în cazul tragicului este valabil, în realitate, la un nivel mult mai amplu. Pentru poet, invenția liberă este mereu doar o latură a unei medieri condiționate de o valabilitate dată în prealabil. El nu își născocește liber fabula, oricât și-ar închipui că face acest lucru. Ceva din vechiul fundament al teoriei mimesis-ului stăruie încă până în zilele noastre. Invenția liberă a poetului este reprezentarea unui adevăr comun care îl constrânge și pe poet.

La fel stau lucrurile și cu celelalte arte, în special cu cele plastice. Mitul estetic al fanteziei creatoare în mod liber ce transformă trăirea în poezie și cultul geniului aferent acestuia dovedesc doar că în secolul al XIX-lea patrimonul mitic-istoric al tradiției nu mai constituie un bun firesc. Însă chiar și în acest caz, mitul fanteziei și al invenției geniale reprezintă o exagerare ce nu rezistă în fața realității. Selecția materialului artistic și modelarea celui ales nu decurge din bunul plac al artistului și nu este doar expresia interiorității sale. Artistul se adresează mai curând unor spirite avizate și alege pentru acest scop doar ceea ce promite să producă efect. El însuși se situează în interiorul aceleiași tradiții ca și publicul căruia i se adresează și pe care și-l creează. În acest sens este adevărat că, în calitate de individ, de conștiință gânditoare, el nu trebuie să știe ce face și ce anume comunică opera sa. Lumea către care se simte irezistibil atras actorul, sculptorul sau privitorul nu este niciodată doar universul străin al magiei, delirului, visului, ci acea lume căreia îi este transferat într-un mod mai esențial, deoarece se cunoaște pe sine mai profund în ea, este tot lumea proprie. Continuitatea de sens rămâne cea care reunește

[240] Aristotel, *Poet.* 4, 1448 b 18 διά τήν άπεργασίαν ή τήν χροάν ή διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν – în opoziție cu „cunoașterea" lui mimema.

opera de artă cu lumea existenței și cea de care nu se poate desprinde în întregime nici măcar conștiința înstrăinată a unei societăți a formării.

Să tragem concluziile. Ce anume este conștiința estetică? Am urmărit să distingem cu ajutorul conceptului de joc și al metamorfozei în plăsmuire un element general ce caracterizează jocul artei: și anume că reprezentarea, respectiv performarea interpretativă a poeziei și a muzicii constituie un element esențial și nicidecum accidental. În acestea se desăvârșește ceea ce operele artei sunt deja: *Dasein*-ul acelui ceva care este reprezentat prin ele. Temporalitatea specifică a ființei estetice, aceea de a-și avea ființa în actul reprezentării ei, devine existentă (*existent*) în cazul redării ca fenomen autonom și distinct.

Se impune aici întrebarea dacă acest lucru are valabilitate generală, astfel încât caracterul de ființă al ființei estetice să poată fi definit pornind de aici. Poate fi acest lucru transferat și asupra operei de artă cu caracter statuar? Vom formula această întrebare mai întâi în cazul așa-numitelor arte plastice. Se va dovedi însă că cea mai statuară dintre toate artele, cea a arhitecturii, este deosebit de revelatoare pentru interogația pe care o formulăm.

2. Consecințe estetice și hermeneutice

a) Valența de a fi a tabloului[241]

Se pare, într-o primă instanță, că opera deține în cadrul artelor plastice o identitate atât de univocă, încât acesteia nu-i mai revine o variabilitate a reprezentării. Ceea ce variază nu pare să țină de partea operei înseși și are de aceea un caracter subiectiv. Astfel, deși sunt posibile limitări venind dinspre subiect ce afectează trăirea adecvată a operei, aceste limitări subiective pot fi depășite în principiu. Orice operă ce ține de artele plastice poate fi receptată „nemijlocit", adică fără să necesite o mijlocire suplimentară. În măsura în care există reproduceri ale operelor plastice, acestea nu aparțin, cu siguranță, operei de artă înseși. În măsura în care există și aici factori subiectivi ce determină modul în care o operă plastică devine accesibilă, trebuie să facem în mod evident abstracție de aceștia pentru a o percepe în sine. De aceea, distincția estetică pare să dispună aici de deplina ei legitimitate.

Ea poate să apeleze, ca argument, mai ales la ceea ce se numește îndeobște un „tablou" (*Bild*). Prin acesta înțelegem înainte de toate tabloul modern pictat pe placă de lemn (*Tafelbild*) ce nu este legat de un loc anume și se oferă în întregime pentru sine prin intermediul ramei în care este cuprins – facând posibilă tocmai prin aceasta o alăturare arbitrară așa cum există ea în galeriile moderne. Un asemenea tablou nu mai păstrează, după cum se pare, nimic din dependența obiectivă de o mediere ca cea pe care am evidențiat-o în cazul muzicii și al poeziei. Tabloul pictat pentru o expoziție sau o galerie, formă ce se consacră odată cu dispariția artei comandate, vine în mod evident în întâmpinarea pretenției de abstractizare a conștiinței estetice, precum și a teoriei inspirației formulată în estetica geniului. Se pare astfel că „tabloul" dă dreptate nemijlocirii conștiinței estetice. El este un fel de martor-cheie al pretenției universaliste a acesteia și nu pare să fie o simplă coincidență faptul că conștiința estetică – cea care dezvoltă conceptul artei și al artisticului ca formă de apreciere a unor produse transmise prin tradiție,

[241] [Vezi între timp lucrarea lui G. Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, în: H.-G. Gadamer, G. Boehm (ed.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt, 1978, pp. 444-4771, H.-G. Gadamer, *Von Bauten und Bildern*, FS Imdahl, 1986].

efectuând astfel distincția estetică – este contemporană cu crearea colecțiior ce reunesc în muzee aproximativ tot ce privim îndeobște. Transformăm pe această cale fiecare operă de artă într-un tablou. Desprinse din raporturile lor cu lumea și din particularitatea condițiilor de acces, acestea ajung să fie prinse în rame și expuse asemenea unui tablou.

Trebuie, prin urmare, să analizăm mai îndeaproape felul de a fi al tabloului și să ne întrebăm dacă acea constituție a ființei esteticului pe care am descris-o din perspectiva jocului este valabilă și în cazul întrebării privitoare la ființa tabloului.

Întrebarea privitoare la felul de a fi al tabloului, pe care o formulăm aici, se referă la ceva comun tuturor modalităților diverse de manifestare a tabloului. Ea efectuează astfel o abstractizare, însă această abstractizare nu constituie un act arbitrar al reflecției filozofice, ci un lucru pe care îl întâlnește efectuat în prealabil de conștiința estetică, pentru care tot ce poate fi subordonat tehnicii plastice a prezentului devine, în fond, un tablou. În această accepțiune a conceptului de tablou nu rezidă, desigur, un adevăr istoric. Cercetările contemporane din domeniul istoriei artei demonstrează cu prisosință că ceea ce numim un „tablou" dispune de o istorie diferențiată[242] In principiu, „suveranitate plastică" (*Bildhoheit*) deplină (Theodor Hetzer) îi revine abia conținutului plastic propriu acelei faze evolutive a picturii occidentale care este atinsă în Renaștere. Abia acum avem de a face cu tablouri autonome și care constituie plăsmuiri unitare și coerente, de sine stătătoare chiar și fără o ramă sau un mediu care le încadrează. Recunoaștem în pretenția de *concinnitas* formulată de L. B. Alberti față de un „tablou" expresia teoretică a noului ideal artistic ce determină modelarea plastică renascentistă.

Mi se pare caracteristic faptul că teoreticianul „tabloului" apelează aici la definițiile conceptuale clasice ale frumosului. Aristotel, pentru care tabloul nu exista cu siguranță în sensul în care îl înțelegea Alberti [243], știa deja că frumosul este astfel încât nu-i poate fi îndepărtat sau adăugat nimic, fără a-l distruge ca atare. Acest lucru sugerează, totuși, posibilitatea existenței unui sens mai general al conceptului de „tablou" ce nu este limitat la o anumită fază a istoriei plastice. Miniaturile ottone și icoana bizantină sunt într-un sens mai larg tablouri, chiar dacă modelarea plastică este subordonată în aceste cazuri unor principii cu totul diferite și sunt caracterizabile mai curând prin noțiunea de „semn plastic"[244]. În același sens, conceptul estetic de *Bild* va trebui să includă mereu și sculptura ce ține de artele plastice. Acest lucru nu constituie o generalizare arbitrară, ci corespunde modului în care ni se înfățișează o problematică estetică constituită istoric, ce își are originea în rolul pe care îl joacă imaginea în platonism și ale cărei urme se regăsesc în uzul lingvistic al lui „Bild" [245]

Conceptul de „Bild", ca tablou, al ultimelor secole nu poate constitui, de bună seamă, un punct firesc de pornire. Cercetarea de față dorește mai curând să se elibereze de această premisă. Ea își propune să formuleze o concepție asupra modalității de a fi a imaginii care să o desprindă din raportul față de conștiința estetică și conceptul de „Bild" consacrat de către instituția modernă a galeriei prin asociere cu conceptul „decorativului" discreditat

[242] Datorez confirmarea unor idei, precum și informații prețioase unei discuții purtate cu Wolfgang Schöne cu prilejul unui colocviu al istoricilor de artă organizat de „Evangelische Akademien" (Christophorus-Stift) la Münster, în 1956.

[243] Cf. *Eth. Nic.*, B 5, 1106 b10.

[244] Expresia îi aparține lui Dagobert Frey (vezi contribuția acestuia în *Festschrift Jantzen*).

[245] Vezi W. Paatz, „Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur" (în *Abh. der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, 1951, p. 24 sq.). [Indicăm aici varietatea de sensuri ale lui *Bild*: imagine, portret, tablou, gravură, ilustrație, reprezentare, statuie – n. trad.]

de estetica trăirii. O eventuală coincidență între această concepție și cercetările recente de istoria artei – care a abandonat conceptele naive de tablou și sculptură care au dominat în epoca artei trăirii nu doar conștiința estetică, ci și reflecția asupra istoriei artei – nu este desigur întâmplătoare. La baza cercetărilor de istoria artei și a reflecției filozofice se află aceeași criză a „tabloului", provocată de prezența statului industrial și birocratic modern, precum și de funcționalizarea spațiului public. Abia de când nu mai avem loc pentru tablouri am aflat din nou că acestea nu sunt doar imagini, ci râvnesc poruncitor un loc[246]

Cu toate acestea, intenția acestei analize conceptuale nu ține de teoria artei, ci este una ontologică. Critica esteticii tradiționale, asupra căreia ne vom concentra pentru început, reprezintă doar culoarul de acces către dobândirea unui orizont capabil să cuprindă împreună arta și istoria. Analiza conceptului de „tablou" are în vedere doar două probleme. Vom cerceta mai întâi în ce privință se deosebește tabloul de copie (*Abbild*) (prin urmare, problematica imaginii originare), iar în continuare modul în care rezultă pornind de aici raportul tabloului cu *lumea* sa.

Astfel, conceptul de „tablou" depășește conceptul de reprezentare utilizat până în acest moment și anume prin faptul că tabloul se raportează în mod esențial la prototipul (*Urbild*) său.

În ceea ce privește prima problemă, acesta este punctul în care conceptul de reprezentare se complică cu cel de tablou care se raportează la arhetipul său. Am vorbit în cazul artelor tranzitorii, de la care am pornit, despre reprezentare, însă nu și despre imagine. Reprezentarea ne-a apărut aici într-un dublu sens. Atât poezia cât și redarea ei, de exemplu pe scenă, este reprezentare. Și a avut o importanță decisivă pentru noi faptul că experiența propriu-zisă a artei traversează dublarea acestor reprezentări fără a le distinge. Lumea ce se manifestă în jocul reprezentării nu stă alături de cea reală asemenea unei copii, ci este acesta însăși în adevărul sporit al ființei sale. Iar redarea (*Wiedergabe*), de exemplu interpretarea pe scenă, este cu atât mai puțin o reproducere pe lângă care prototipul dramei și-ar păstra ființarea pentru sine. Conceptul de mimesis aplicat în cazul ambelor moduri de reprezentare nu se referea atât la reproducere, cât la manifestarea lucrului reprezentat. Fără mimesis-ul operei lumea nu există așa cum există în operă, iar fără redare opera nu există la rândul ei. Prin urmare, prezența a ceea ce este reprezentat se împlinește în reprezentare. Vom recunoaște importanța fundamentală a acestei împletiri ontologice a ființei originale și a celei reproductive, precum și întâietatea metodică pe care am acordat-o artelor tranzitorii, dacă cunoștințele dobândite în cazul acestora vor putea fi validate și în cazul artelor plastice. Deși este limpede că acolo nu se poate vorbi despre reproducere ca ființă propriu-zisă a operei. Tabloul respinge mai curând în calitate de original replicarea sa. Apare la fel de limpede că ceea ce este reflectat (*das Abgebildete*) în copie dispune de o ființă independentă de tablou într-un mod atât de accentuat, încât tabloul pare să posede o ființă diminuată în raport cu ceea ce este reprezentat. Ne afundăm astfel în hățișul problematicii ontologice a prototipului și copiei.

Vom porni de la ideea că modalitatea de a fi a operei de artă este *reprezentarea* și vom întreba cum devine verificabil sensul reprezentării prin ceea ce numim *tablou*. Reprezentarea nu poate însemna aici reflectare (*Abbildung*). Vom fi nevoiți să determinăm mai exact modalitatea de a fi a imaginii prin diferențierea modului în care reprezentarea se raportează în ea la ceva prototipic, de raportul de reflectare, de raportarea copiei la prototip.

Acest lucru poate fi lămurit printr-o analiză mai riguroasă în cadrul căreia în atenția noastră va sta mai întâi vechea întâietate a viețuitorului – a lui *zoon* – și mai ales a

[246] Vezi W. Weischedel, *Wirklichkeit und Wirklichkeiten*, 1960, p. 158 sq.

persoanei[247]. Rezidă în esența copiei faptul că nu are altă sarcină decât aceea de a se asemui cu prototipul. Criteriul adecvării sale este posibilitatea de a recunoaște prototipul pe baza copiei. Acest lucru înseamnă că menirea ei este de a-și aboli propria ființare pentru sine și de a servi în întregime medierii a ceea ce este reflectat. Copia ideală ar fi astfel imaginea în oglindă (*Spiegelbild*). Aceasta are într-adevăr o ființă evanescentă. Ea există doar pentru cel care privește în oglindă și este nimic dincolo de pura sa apariție. În realitate nu este deloc imagine sau copie, căci nu dispune de o ființare pentru sine. Cu alte cuvinte, oglinda reflectă imaginea, respectiv oglinda face vizibil cuiva ceea ce oglindește doar atâta timp cât acesta o privește percepând în ea propria imagine sau ceea ce se reflectă în oglindă. Nu este întâmplător că vorbim aici, totuși, despre imagine și nu despre copie (*Abbild*) sau reflectare (*Abbildung*). Căci în imaginea din oglindă apare chiar ființarea, astfel încât o am eu însumi în imaginea din oglindă. Copia, dimpotrivă, vrea să fie văzută întotdeauna în perspectiva intenției ce se leagă de ea. Este o copie ce nu vrea să fie decât redare a ceva și singura ei funcție este identificarea acestuia (de exemplu ca poză de pașaport sau reproducere într-un catalog comercial). Copia se anulează singură în sensul că funcționează în calitate de mijloc și, asemenea tuturor mijloacelor, își pierde funcția în momentul atingerii scopului său. Există pentru sine, pentru a se anula astfel. Această autoanulare a copiei este o componentă intențională a ființei copiei înseși. În cazul modificării intenției – de exemplu atunci când vrem să comparăm o copie cu prototipul, să o judecam în privința asemănării ei, să o distingem astfel de prototip – ea își etalează propria apariție asemenea oricărui alt mijloc sau instrument ce nu este folosită ci examinat. Însă adevărata sa funcție nu constă în reflecția comparativă și diferențiatoare, ci indicarea lucrului reprodus pe baza asemănării sale cu acesta. Prin urmare, se împlinește în autoanularea ei.

Dimpotrivă, ceea ce este un tablou nu își are nicidecum menirea în autoanularea sa, deoarece nu este un mijloc în slujba unui scop. Tabloul este el însuși vizat, întrucât important este aici modul în care se reprezintă în el ceea ce este înfățișat. Acest lucru înseamnă, mai întâi, că nu suntem trimiși mai departe către ceea ce este reprezentat. Reprezentarea rămâne mai curând legată în mod esențial de ceea ce este înfățișat, ba chiar aparține de acesta. Acesta este motivul pentru care oglinda reflectă imaginea și nu copia: este imaginea a ceea ce se reprezintă în oglindă și este inseparabilă de prezența acestuia. Oglinda poate, firește, să dea o imagine distorsionată, însă acest lucru este doar o deficiență a sa. Ea nu își îndeplinește funcția cum se cuvine. Astfel, oglinda confirmă ceea ce trebuie formulat aici în principiu, și anume că în fața imaginii intenția vizează unitatea originară și nondistincția dintre reprezentare și ceea ce este reprezentat. Ceea ce se arată în oglindă este imaginea reprezentatului, imaginea „sa" (și nu cea a oglinzii).

Faptul că magia imaginii, care se întemeiază pe identitatea și indistincția dintre imagine și ceea ce este reflectat, apare doar la începutul istoriei tabloului, în preistoria sa, ca să spunem așa, nu înseamnă că o conștiință plastică din ce în ce mai diferențiată, ce se îndepărtează din ce în ce mai mult de identitatea magică, s-ar putea desprinde vreodată complet de aceasta[248] Nediferențierea rămâne o trăsătură esențială oricărei experiențe plastice. Faptul că este de neînlocuit, vulnerabilitatea sa, „sacralitatea" sa își află, după

[247] Nu este întâmplător că ζῷον înseamnă și „Bild" („imagine"). Va trebui să verificăm ulterior în ce măsură rezultatele obținute s-au debarasat de dependența față de acest model. Bauch accentuează în mod similar (vezi nota 248) în legătură cu *imago*: „Este vorba, în orice caz, întotdeauna despre imagine în întruchipare omenească. Acesta este singura temă a artei medievale!"

[248] Vezi mai nou istoria conceptului de „imago" în tranziția de la antichitate la evul mediu la Kurt Bauch, *Beiträge zur Philosophie und Wissenschaft* (în *W. Szilasi zum 70. Geburtstag*), pp. 9-28.

părerea mea, întemeierea adecvată în ontologia imaginii pe care am expus-o. Chiar şi sacralizarea „artei" în secolul al XIX-lea, pe care am descris-o, se hrăneşte din aceasta.

Desigur, conceptul estetic al tabloului nu este surprins în esența sa deplină prin prototipul imaginii în oglindă. Prin intermediul acestuia devine vizibilă doar inseparabilitatea ontologică a tabloului de „lucrul reprezentat". Acest lucru este însă suficient de important, în măsura în care indică faptul că intenția primară în fața tabloului nu face distincția între ceea ce este înfățişat şi reprezentare. Propria intenție distinctivă pe care am numit-o „distincție estetică" se construieşte abia în mod secundar pe aceasta. Distincția estetică se concentrează asupra reprezentării ca atare detaşată de ceea ce este înfățişat. Fireşte, ea nu efectuează acest lucru receptând copia a ceea ce este reprodus în reprezentare aşa cum se receptează de obicei reproducerile. Căci ea nu vrea ca imaginea să se autoanuleze pentru a permite ființarea a ceea ce este reprodus. Dimpotrivă, imaginea îşi afirmă propria ființă pentru a permite lucrului reprodus să fie.

Aici funcția centrală a imaginii în oglindă îşi pierde şi ea valabilitatea. Imaginea din oglindă este simplă aparență, ceea ce înseamnă că nu are o ființă reală şi este înțeleasă în existența ei efemeră ca fiind dependentă de oglindire. Tabloul în sensul estetic al cuvântului are însă, de bună seamă, o ființă proprie. Această ființă a sa ca reprezentare, aşadar tocmai elementul prin care nu este identic cu ceea ce este reflectat, îi conferă distincția pozitivă de a fi o imagine în opoziție cu simpla copie. Chiar şi tehnicile plastice mecanice contemporane pot fi utilizate artistic, în măsura în care extrag din ceea ce este reprodus ceva ce nu există astfel în simpla sa privelişte (*der Anblick*) ca atare. O astfel de imagine nu este o copie, căci ea reprezintă ceva ce nu s-ar putea reprezenta astfel fără de ea. Ea comunică ceva despre prototip. [Bunăoară o poză de paşaport reuşită]

Reprezentarea rămâne, prin urmare, raportată într-un sens esențial față de prototipul care accede la reprezentare în ea. Însă ea este mai mult decât o copie. Faptul că reprezentarea este o imagine – şi nu prototipul însuşi – nu constituie un lucru negativ, o simplă diminuare de ființă, ci mai curând o realitate autonomă. Astfel raportul dintre tablou şi prototip se înfățişează în mod fundamental diferit decât în cazul copiei. *Aici nu mai este vorba despre o relație unilaterală.* Faptul că tabloul dispune de o realitate proprie înseamnă, invers, pentru prototip că acesta accede la reprezentare în reprezentare. Se reprezintă pe sine însuşi în aceasta. Lucrul acesta nu trebuie să însemne în mod necesar că este dependent de această reprezentare anume pentru a deveni manifest. El se poate reprezenta şi altfel drept ceea ce este. Dar dacă se reprezintă astfel, nu mai este vorba despre un proces accidental, ci despre unul ce aparține de propria sa ființă. Orice reprezentare de acest gen constituie un proces de a fi (*Seinsvorgang*) şi contribuie la constituirea rangului de ființă a ceea ce este reprezentat. Acesta experimentează prin reprezentare *un spor de ființă.* Conținutul propriu al tabloului este determinat ontologic ca emanație a prototipului.

O trăsătură esențială a emanației este aceea că emanatul constituie un exces. Însă acel ceva din care emană nu se împuținează în urma acestui proces. Dezvoltarea acestei idei de către filozofia neoplatoniciană, care trece astfel dincolo de perimetrul ontologiei greceşti a substanței, întemeiază rangul pozitiv de ființă al imaginii. Căci dacă unul originar nu se diminuează prin exalația multiplului, atunci acest lucru înseamnă că ființa sporeşte.

Se pare că patristica greacă utiliza deja astfel de raționamente neoplatoniciene atunci când respingea ostilitatea imagogică a Vechiului Testament în perspectiva cristologiei. Aceasta vedea în întruparea în om a lui Dumnezeu recunoaşterea fundamentală a manifestării vizibile, obținând astfel o legitimare a operelor artei. Această depăşire a

interdicției imagogice poate fi considerată drept evenimentul decisiv prin care a devenit posibilă dezvoltarea artelor plastice în occidentul creștin[249]

Realitatea de ființă a imaginii se întemeiază, prin urmare, pe raportul ontologic dintre prototip și copie. Important este, cu toate acestea, să observăm că raportul conceptual platonician dintre copie și prototip nu epuizează valența de ființă a ceea ce numim un tablou (*Bild*). Din câte mi se pare, modalitatea de a fi a acestuia nu poate fi caracterizată mai potrivit decât printr-un concept ce ține de dreptul sacral, și anume prin cel al *reprezentației*[250] (*Repräsentation*).

Conceptul de reprezentație nu survine, de bună seamă, în mod întâmplător, atunci când încercăm să determinăm rangul de ființă al tabloului în raport cu copia. E nevoie de

---

[249] Vezi Joh. Damascenus după Campenhausen, *Zschr. f. Theol. u. Kirche*, 1952, p. 54 sq. și Hubert Schrade, *Der verborgene Gott*, 1949, p. 23.

[250] Istoria semantică a acestui cuvânt este extrem de instructivă. Termenul cunoscut de romani suferă o modificare de sens semnificativă în lumina ideii creștine a întrupării și a lui „corpus mysticum". Reprezentația nu mai înseamnă de acum reproducere (*Abbildung*) sau prezentare plastică, respectiv „repraesentatio" în sensul mercantil de plată cu bani gheață a prețului de cumpărare, ci suplinire (*Vertretung*). Termenul poate prelua acest sens deoarece ceea ce este reprodus devine prezent în reproducerea însăși. *Repraesentare* înseamnă a-face-să-fie-prezent (*Gegenwärtigseinlassen*) cu sensul de a pune din nou în fața ochiului. Dreptul canonic a folosit acest cuvânt în sensul de reprezentare juridică. Nicolaus Cusanus l-a preluat cu același sens oferindu-i, asemenea conceptului de imagine, un nou accent sistematic. Vezi G. Kallen, *Die politische Theorie im philosophischen System des Nicolaus von Cues*, în Historiche Zeitschrift, 165 (1942) p. 275 sq. și comentariile sale la *De auctoritate presidenti*, în *Sitzungsbericht der Heidelberger Akademie, Philosophisch-historische Klasse*, 1935/36, 3, p. 64 sq. Importanța conceptului juridic de reprezentație este că „persona repraesentata" este doar elementul reprezentat și prezentat, dar, cu toate acestea, reprezentantul care îi exercită drepturile este *dependent* de ea. Este de remercat faptul că acest sens juridic al lui repraesentatio nu pare să joace un rol în preistoria conceptului leibnizian al reprezentației. Teoria metafizică profundă a lui Leibniz despre repraesentatio universi ce are loc în orice monadă pare să pornească de la uzul matematic al conceptului. Prin urmare, repraesentatio semnifică aici „expresia" matematică pentru ceva, asocierea univocă. Deplasarea către subiectivitate, întru totul firească în conceptul nostru de „reprezentare" (*Vorstellung*) ca „imagine" la nivelul conștiinței a unui obiect sau proces din lumea exterioară, provine, dimpotrivă, din subiectivarea conceptului de idee în secolul al XVII-lea; proces în care Malebranche jucase probabil un rol determinant pentru Leibniz. Vezi Mahnke, *Phänomenologisches Jahrbuch* VII, p. 519 sq. Repraesentatio ca „reprezentație" scenică – ceea ce în evul mediu putea să însemne un singur lucru: teatrul religios – este atestat deja în secolele al XII-lea și al XIV-lea, așa cum o demonstrează E. Wolf în *Die Terminologie des mittelaterlichen Dramas*, Anglia, Band 77. Cu toate acestea, repraesentatio nu înseamnă din acest motiv „punere în scenă", ci, până în secolul al XVII-lea, prezența reprezentată a divinului însuși, ce se consumă în spectacolul liturgic. Și aici, ca în cazul conceptului canonic-juridic, remodelarea termenului clasic latinesc prin noua accepțiune teologică este impulsionată de cult și biserică. Aplicarea cuvântului asupra spectacolului însuși – și nu asupra a ceea ce este reprezentat în el – este un proces cu totul secundar ce presupune desprinderea teatrului de funcția sa liturgică.

[Istoria termenului a fost prezentată între timp din perspectivă juridică în opera amplă a lui Hasso Hofmann (*Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Berlin, 1974)]

o modificare esențială, ba chiar aproape de o răsturnare a raportului ontologic dintre prototip și copie, dacă tabloul este o componentă a „reprezentației" și dipune astfel de o valență proprie de a fi. Imaginea are atunci o autonomie ce se răsfrânge asupra prototipului. Căci, riguros vorbind, prototipul devine imagine originară abia prin intermediul tabloului; cu alte cuvinte, ceea ce este reprezentat devine cu adevărat plastic abia prin intermediul tabloului.

Acest lucru poate fi ilustrat cu ușurință pe baza cazului particular al tabloului reprezentativ. Ceea ce este adus la reprezentare în tablou este modul în care se înfățișează și se prezintă domnitorul, omul de stat sau eroul. Ce înseamnă acest lucru? De bună seamă că nu este vorba de faptul că cel înfățișat dobândește prin tablou un mod de manifestare nou și mai propriu. Lucrurile stau mai curând invers. *Deoarece* domnitorul, omul de stat, eroul trebuie să se înfățișeze și să întruchipeze ceea ce îi revine, pentru că el trebuie să reprezinte, *tabloul* dobândește propria sa realitate. Cu toate acestea, aici se produce o răsturnare. El însuși trebuie, atunci când se înfățișează, să satisfacă expectația imagogică cu care este întâmpinat. Este reprezentat el însuși doar fiindcă o ființă a sa constă într-un asemenea mod în înfățișarea de sine. Prima este deci, cu siguranță, înfățișarea-de-sine (*Sich-Darstellen*), iar cea de-a doua, reprezentarea în tablou pe care o găsește această autoreprezentare. Reprezentația tabloului constituie un caz particular al reprezentației ca eveniment public. Însă cea de-a doua componentă se răsfrânge asupra celei dintâi. Cel a cărui ființă include atât de esențial expunerea-de-sine (*Sich-Zeigen*), acela nu-și mai aparține sieși[251] El nu poate evita, bunăoară, să fie reprezentat într-un tablou și, deoarece aceste reprezentări definesc imaginea sa pe care o au alții despre el, este nevoit să se înfățișeze în modul prescris de imaginea sa. Oricât ar suna de paradoxal, prototipul devine imagine abia datorită tabloului – și totuși tabloul nu este decât manifestarea prototipului[252]

Am verificat până acum această „ontologie" a tabloului doar pe baza unor exemple profane. Este însă evident că abia imaginea *religioasă* evidențiază pe deplin puterea de ființă a tabloului[253] Căci manifestarea divinului este cea care își dobândește imagitatea (*Bildhaftigkeit*) într-adevăr doar prin cuvânt și imagine. Semnificația imaginii religioase este, deci, una exemplară. Prin ea devine limpede, fără nici o îndoială, că tabloul nu este copie a unei ființe reproduse, ci comunică ontologic cu ceea ce este reflectat. Acest exemplu demonstrează că arta îmbogățește – în general și într-un sens universal – ființa cu spor de imagitate: cuvântul și imaginea nu sunt simple ilustrații ulterioare, ci fac ca ceea ce ele reprezintă să *fie* abia astfel pe deplin.

În teoria artei, aspectul ontologic al tabloului se manifestă în cadrul problematicii specifice a apariției și evoluției unor tipuri. După cum mi se pare, caracteristica acestor raporturi rezidă în faptul că avem de a face aici cu o dublă devenire întru imagine, în

[251] Conceptul secularizat de reprezentație cunoaște aici o mutație deosebită. Este limpede că semnificația delimitată prin el a reprezentației vizează, în fond, mereu o prezență suplinitoare. Despre purtătorul unui rang public – domnitorul, funcționarul etc. – se poate afirma că reprezintă doar fiindcă el nu își face apariția în calitate de persoană particulară, ci întruchipând o funcție.

[252] Vezi în legătură cu polisemia productivă și fundalul istoric al conceptului de imagine observațiile de la pagina 120 și următoarele. Faptul că pentru simțul contemporan al limbii *Urbild* (prototipul) nu este *Bild* (imagine) reprezintă, în mod evident, o consecință târzie a unei înțelegeri nominaliste a ființei, iar analiza noastră arată că aici se manifestă un aspect esențial al „dialecticii" imaginii.

[253] S-a stabilit, din câte se pare, că în germana veche *bilidi* semnifică inițial „putere" (*Macht*) (Vezi Kluge-Goetze s. v.)

măsura în care arta plastică efectuează încă o dată ceea ce tradiția poetic-religioasă realizează deja. Cunoscuta afirmație a lui Herodot, potrivit căreia Homer și Hesiod le-au creat grecilor zeii, se referă la faptul că aceștia au introdus în diversa tradiție religioasă a grecilor sistematica teologică a unei familii de zei, stabilind astfel figuri individualizate prin înfățișare (*eidos*) și funcție (*timē*)[254] Poezia a îndeplinit aici o sarcină teologică. Formulând raporturile dintre zeități, a determinat consolidarea unui întreg sistematic.

Ea a făcut astfel posibilă crearea unor tipuri bine conturate, însărcinând arta plastică cu modelarea și dezvoltarea acestora. Conferind conștiinței religioase o primă formă unitară ce depășește cultele locale, cuvântul poetic confruntă arta plastică cu o sarcină nouă. Căci poeticul conține mereu o indeterminare particulară, înfățișând în generalitatea spirituală a limbajului ceva disponibil încă unei întregiri ulterioare arbitrare prin intermediul fanteziei. Abia arta plastică este cea care fixează creând astfel tipurile. Acest lucru este valabil chiar și în cazul în care nu confundăm crearea „imaginii" divinului cu inventarea unor zei și dacă ne ferim de răsturnarea introdusă de către Feuerbach a tezei imago-dei[255] Această răsturnare și reinterpretare antropologică a experienței religioase, care devine dominantă în secolul al XIX-lea, rezultă mai curând din același subiectivism ce stă la baza modului de gândire al esteticii moderne.

În replică față de această gândire subiectivistă a esteticii moderne am elaborat mai sus conceptul de *joc* ca survenire propriu-zisă a artei. Această abordare s-a confirmat în măsura în care și imaginea-tablou – și prin ea întreaga artă ce nu este dependentă de reproducție – este un proces de a fi și din acest motiv nu poate fi înțeleasă în mod adecvat ca obiect al unei conștiințe estetice, ci devine inteligibilă în structura ei ontologică mai curând din perspectiva unor fenomene precum cel al reprezentației. Tabloul este un proces de a fi; în el o ființă accede la o manifestare vizibilă și dotată cu sens. Prin urmare, prototipicitatea nu se limitează la funcția „reproductivă" a tabloului – și astfel la domeniul particular al picturii și plasticii „figurative", din care arhitectura, spre exemplu, ar rămâne exclusă în întregime. Raportul față de prototip este mai curând un element esențial întemeiat pe caracterul de reprezentare al artei. „Idealitatea" operei de artă nu este definibilă ca raportare la o idee, ca ființă menită să fie imitată și redată, ci așa cum o face Hegel, ca „strălucire" a ideii înseși. Pe temeiul unei astfel de ontologii a imaginii, întâietatea tabloului ce-și are locul într-o colecție de picturi și care corespunde conștiinței estetice devine caducă. Tabloul conține mai curând un raport indisolubil cu lumea sa.

b) Temeiul ontologic al ocazionalului și al decorativului

Dacă pornim de la ideea că opera de artă nu poate fi înțeleasă din perspectiva „conștiinței estetice", atunci unele fenomene considerate periferice de către estetica modernă își pierd caracterul problematic, pătrunzând chiar în centrul unei interogații „estetice" care nu se îngustează în mod artificial.

Mă refer la fenomene cum ar fi portretul, lirica omagială sau aluzia în comedia contemporană. Conceptele estetice de portret, lirică omagială, aluzie sunt elaborate, firește, ele însele din perspectiva unei conștiințe estetice. Elementul comun acestor fenomene se înfățișează conștiinței estetice în *caracterul de ocazionalitate*, pe care astfel de forme artistice îl revendică de la sine. Ocazionalitatea se definește prin faptul că semnificația se determină mai departe ca și conținut pornind de la ocazia în care este

[254] Herodot, *Hist.* II 53.

[255] Vezi Karl Barth, *Ludwig Feuerbach*, în: *Zwischen den Zeiten*, V, 1927, p. 17 passim.

vizată, astfel încât ea conține mai mult decât fără acest prilej[256]. Astfel, portretul conține o relație cu cel reprezentat în care portretul nu este plasat, ci una vizată explicit de către reprezentarea însăși și care o definește drept portret.

Rămâne decisiv faptul că ocazionalitatea caracterizată astfel rezidă în pretenția formulată de operă și nu îi este impusă din exterior de către un interpret. Tocmai de aceea astfel de forme artistice, cum ar fi portretul, în cazul cărora se constată acest lucru, nu își găsesc locul într-o estetică întemeiată pe conceptul de trăire. Ceea ce este un portret include în propriul său conținut imagistic relația cu prototipul. Prin aceasta se înțelege nu doar că tabloul este pictat într-adevăr după acest prototip, ci că îl vizează pe acesta.

Acest lucru devine limpede în diferența față de modelul pe care pictorul îl folosește pentru un tablou de gen sau pentru o compoziție figurativă. În portret este înfățișată individualitatea celui portretizat. Dacă, dimpotrivă, modelul apare într-un tablou ca o individualitate – ca un tip interesant, spre exemplu, care s-a ivit în fața pensulei pictorului – acest lucru poate să-i fie reproșat picturii, căci în acest caz nu mai vedem în tablou *ceea ce* pictorul dorește să înfățișeze, ci un material neprelucrat. Astfel sensul unui tablou figurativ este distrus dacă în el devine recognoscibil un model cunoscut al pictorului. Căci un model este o schemă care dispare. Raportul față de prototipul care i-a servit pictorului trebuie să fie eliminat în tablou.

Tocmai acest lucru se înțelege îndeobște prin „model": ceva prin care accede la contemplare un altceva ce nu este el însuși contemplabil, cum ar fi modelul (înțeles ca machetă) unei case sau al unui automobil. Modelul pictorului nu este vizat drept sine însuși. El servește doar pentru a purta anumite veșminte, sau ilustrării unei mimici – asemenea unui manechin costumat. Invers, cel reprezentat într-un portret este într-atât el însuși, încât nu pare a fi travestit, chiar dacă veșmintele fastuoase pe care le poartă atrag atenția asupra lor. Fastul apariției ține de el însuși. El este cel care este în ochii altora[257] Interpretarea unei poezii pornind de la trăirile sau izvoarele ce au stat la baza ei, interpretare răspândită în cercetarea literară de tip biografic și în cea dedicată exegezei izvoarelor, nu face uneori decât ceea ce ar face și un critic de artă care examinează operele unui pictor concentrându-se asupra modelelor sale.

Diferența dintre model și portret clarifică ce anume se înțelege aici prin ocazionalitate. Ocazionalitatea înțeleasă astfel rezidă, fără îndoială, în pretenția de sens a operei spre deosebire de tot ce poate fi observat și dedus în legătură cu opera împotriva exigenței formulată de operă. Un portret vrea să fie înțeles ca portret, chiar și atunci când raportul față de prototip este aproape strivit de conținutul imagistic al tabloului. Acest lucru devine deosebit de limpede în cazul tablourilor ce nu sunt portrete, dar care conțin, după cum se spune, trăsături portretizante. Și acestea prilejuiesc o examinare a prototipului ce devine recognoscibil în spatele picturii și sunt de aceea mai mult decât un simplu model, care nu este decât o schemă care dispare. La fel se întâmplă și în cazul textelor literare în care pot fi inserate portrete literare fără ca acestea să cadă în mod necesar pradă indiscreției pseudoartistice a romanului cu cheie[258]

---

256 Acesta este sensul răspândit în logica modernă al ocazionalității la care apelăm. Un exemplu bun de discreditare a ocazionalității prin estetica trăirii îl constituie mutilarea „Imnului Rinului" al lui Hölderlin în ediția din 1826. Dedicația către Sinclair era atât de stranie încât s-a preferat eliminarea ultimelor două strofe, întregul fiind caracterizat drept fragment.

257 Platon vorbește despre apropierea cuviinciosului (πρέπον) față de frumos (καλόν). *Hipp. mai.*, 293 e.

258 Cartea meritorie a lui J. Burns, *Das literarische Porträt bei den Griechen*, suferă datorită neclarității în ceea ce privește punctul acesta.

Oricât ar fi de fluidă și adesea controversată granița ce desparte în acest chip o aluzie cu caracter ocazional de restul conținutului cu caracter documentar al unei opere, rămâne o întrebare fundamentală aceea dacă trebuie să ne subordonăm pretenției de sens (*Sinnanspruch*) pe care o emite un text, sau vom vedea în acesta un simplu document istoric pe care încercăm să-l interogăm. Istoricul va examina peste tot, fie și împotriva sensului ce corespunde pretenției unei opere (*Anspruchssinn*), toate referințele capabile să-i comunice ceva despre trecut. El va cerceta în același mod și în cazul operelor artistice modelele, cu alte cuvinte va urmări referințele istorice ce sunt întrețesute în operele de artă, chiar dacă acestea nu sunt recunoscute de către privitorul contemporan și nu susțin semnificația întregului. Acest lucru nu înseamnă ocazionalitate așa cum o definim noi aici, ci doar în cazul în care pretenția de sens conține ea însăși o trimitere la un prototip anume. În acest caz întrebarea dacă o operă poartă sau nu asemenea elemente ocazionale nu se mai află la discreția privitorului. Un portret *este* un portret și nu devine unul abia prin și pentru cei ce îl recunosc în el pe cel portretizat. Deși raportul cu prototipul rezidă în opera însăși, este corect să-l numim ocazional. Căci portretul nu comunică el însuși cine este cel înfățișat, ci doar că este vorba de un individ anume (și nu de un tip). Putem „recunoaște" cine este acesta doar dacă cel înfățișat ne este cunoscut și putem afla acest lucru doar prin anexarea unei note sau a unei informații. În fiecare caz tabloul conține el însuși o instrucțiune nefructificată, dar în principiu fructificabilă, ce participă la constituirea semnificației sale. Această ocazionalitate aparține de nucleul conținutului de semnificație al „tabloului" în mod independent de fructificarea ei.

Acest lucru poate fi recunoscut prin faptul că un portret ne apare ca portret (iar reprezentarea unei persoane într-un tablou drept portretizantă), chiar dacă cel portretizat ne este necunoscut. În acest caz un element al tabloului rămâne nefructificat, și anume ocazionalul. Dar ceea ce nu poate fi astfel fructificat nu este absent; el este, dimpotrivă, prezent cât se poate de limpede. Același lucru este valabil și în cazul anumitor fenomene poetice. Odele triumfale ale lui Pindar sau comedia mereu critică la adresa vremurilor, dar și o formă atât de literară ca odele și satirele lui Horațiu au o natură ocazională. Ocazionalul s-a cristalizat în astfel de opere într-o asemenea măsură, încât susține la rândul său sensul întregului, chiar dacă nu este fructificat și rămâne neînțeles. Trimiterea istorică reală pe care comentatorul ne-o poate indica este secundară pentru poezie ca întreg. Ea completează doar o prefigurare de sens ce rezidă în poezia însăși.

Trebuie să recunoaștem că ceea ce numim aici ocazionalitate nu este nicidecum o diminuare a pretenției artistice și a univocității artistice a unor astfel de opere. Ceea ce i se înfățișează subiectivității estetice drept „intruziune a timpului în joc"[259] și apare în epoca artei trăirii ca o prejudiciere a semnificației estetice a unei opere este în realitate doar reflexul subiectiv al acelui raport ontologic pe care l-am dezvoltat mai sus. O operă de artă întreține un raport de co-apartenență atât de puternic cu acel ceva la care trimite, încât îmbogățește ființa acestuia printr-un nou proces de a fi (*Seinsvorgang*). A fi fixat în imagine, a fi adresat în poezie, a constitui ținta unei aluzii venite de pe scenă nu reprezintă elemente accidentale ce ocolesc esența, ci reprezentări ale acestei esențe. Ceea ce am afirmat mai sus în mod general despre valența de a fi a tabloului include și aceste elemente ocazionale. Astfel elementul ocazionalității ce ne întâmpină în fenomenele amintite se prezintă drept cazul particular al unui raport general ce revine ființei operei de artă: acela de a suferi o determinare suplimentară a semnificației sale derivate din „prilejul" (*Gelegenheit*) cu care ea accede la reprezentare.

[259] Vezi *Exkurs II*, *Ges. Werke*, Bd. 2 p. 379 sq.

Acest lucru devine cel mai evident, fără îndoială, în cazul artelor reproductive, înainte de toate în cel al spectacolului scenic şi al muzicii, care aşteaptă literalmente un prilej şi care se definesc abia prin prilejul pe care îl găsesc. Scena este o excelentă instituție politică, pentru că abia în spectacol iese la iveală ceea ce rezidă în piesă, lucrul la care aceasta face aluzie, ecoul pe care îl provoacă. Nimeni nu ştie dinainte ce anume „va avea priză" şi ce va răsuna oarecum în gol. Fiecare spectacol este un eveniment, însă nu unul care se afirmă pe sine înfruntând opera de artă sau alăturându-i-se; opera însăşi este cea care survine (*ereignet sich*) în evenimentul reprezentării sale. Ține de natura ei faptul de a fi „ocazională" astfel încât prilejul montării să o facă să prindă glas şi să permită ivirea a ceea ce există în ea. Regizorul care pune în scenă textul îşi dovedeşte măiestria fructificând ocazia. Însă el acționează astfel potrivit instrucțiunilor autorului a cărui întreagă operă este o indicație scenică. Acest lucru este pe deplin valabil cu o mare claritate în cazul operei muzicale: partitura este într-adevăr doar o instrucțiune. Deşi distincția estetică apreciază muzica interpretată pe baza imaginii melodice lăuntrice extrasă din partitură, nimeni nu poate pune la îndoială faptul că audiția muzicală este altceva decât o lectură[260]

Rezidă deci în natura operelor dramatice sau muzicale faptul că interpretarea lor în momente diferite şi cu prilejuri diferite este şi trebuie să fie una schimbată. Trebuie acum să recunoaştem că acest lucru este valabil mutatis mutandis şi pentru artele statuare. Nici în cazul acestora nu este adevărat că opera există „în sine", diferit fiind mereu doar efectul acesteia. Opera de artă însăşi este ceea ce se prezintă în mod diferit în condiții de fiecare dată diferite. Observatorul din zilele noastre nu vede doar altfel, el vede şi ceva diferit. Să ne gândim doar la modul în care reprezentarea noastră privind marmura palidă a antichității domină începând din renaştere gustul, dar şi comportamentul nostru prezervant, sau la modul în care spiritualitatea puristă a catedralelor gotice din nordul romantic reflectă o sensibilitate clasicistă.

Însă formele artistice cu specific ocazional, cum ar fi parabaza în comedia antică, sau caricatura în lupta politică – forme ce se concentrează asupra unui anumit „prilej" – şi în cele din urmă şi portretul constituie în principiu modelări ale ocazionalității generale care îi revine operei de artă prin faptul că se redefineşte de la o ocazie la alta. Chiar şi precizia unică prin care se împlineşte un element ocazional, în sens restrâns, al operei de artă se împărtăşeşte în ființa operei de artă din universalitatea ce o face capabilă de o nouă împlinire. Astfel încât, deşi unicitatea referinței sale ocazionale nu poate fi fructificată, referința devenită nefructificabilă rămâne prezentă şi eficace în operă. În acest sens portretul este la rândul său independent de unicitatea raportului față de un prototip şi îl conține, cu toate acestea, pe acesta în sine, depăşindu-l.

Cazul portretului constituie doar accentuarea unei trăsături constitutive a tabloului. Orice tablou este un spor de ființă şi este determinat în mod esențial ca reprezentare, ca accedere-la-reprezentare (*Zur-Darstellung-Kommen*). Reprezentarea dobândeşte în cazul particular al portretului un sens personal, în măsura în care avem de a face aici cu înfățişarea reprezentativă a unei individualități. Căci acest lucru înseamnă că cel înfățişat se prezintă pe sine însuşi în portretul său şi reprezintă prin acesta. Tabloul nu este doar imagine sau chiar simplă copie; el aparține prezentului sau memoriei prezente a celui înfățişat. Acest lucru constituie esența sa propriu-zisă. Din acest punct de vedere, cazul portretului este unul particular al valenței generale de a fi pe care am atribuit-o tabloului ca atare. Ceea ce accede la ființă în el nu este deja conținut în ceea ce cunoscuții săi văd în

[260] [Despre „lectură" vezi „Zwischen Phänomenologie und Dialektik – Versuch einer Selbstkritik", în *Ges. Werke*, Bd. 2, p. 3 sq. şi lucrările mele citate acolo.]

cel reprodus în imagine – judecătorii buni ai unui portret nu sunt niciodată cei apropiați lui sau chiar cel înfățișat. Căci un portret nu încearcă să redea individualitatea pe care o reprezintă așa cum trăiește ea în ochii unuia sau ai altuia dintre apropiații săi. Acesta înfățișează mai curând în mod necesar o idealizare, ce poate parcurge nuanțări infinite de la elementul cel mai reprezentativ la cel mai intim. O astfel de idealizare nu schimbă cu nimic faptul că un portret înfățișează o individualitate și nu un tip, oricât ar fi de eliberată individualitatea portretizată de elementele accidentale și private și ridicată către elementul esențial al manifestării sale valide.

Operele plastice ce constituie monumente profane sau religioase dovedesc, de aceea, cu mai multă claritate valența generală de a fi a tabloului decât portretul intim. Căci aceasta este cea pe care se sprijină funcția lor publică. Un monument reține ceea ce este reprezentat în el într-o prezență specifică ce este în mod evident cu totul diferită de cea a conștiinței estetice[261]. Acesta se hrănește doar din forța de exprimare autonomă a imaginii. Acest lucru îl arată și faptul că și altele decât operele plastice, simbolurile sau inscripțiile, bunăoară, pot îndeplini aceeași funcție. Premisa o constituie de fiecare dată familiaritatea lucrului menit să fie evocat prin intermediul monumentului, precum și prezența sa potențială. Astfel statuia unei zeități, portretul unui rege, monumentul închinat cuiva presupun faptul că zeitatea, regele, eroul, evenimentul, victoria sau încheierea unei păci dispun deja de o prezență determinantă pentru toți. Opera plastică ce le înfățișează pe acestea nu realizează nimic altceva decât o simplă inscripție: le conservă potrivit semnificației lor generale. Cu toate acestea, dacă este vorba despre o operă de artă, acest lucru nu înseamnă doar că aceasta adaugă ceva semnificației presupuse, ci și că este capabilă să comunice din resurse proprii, devenind astfel independentă de cunoștințele anterioare pe care le poartă.

Ceea ce este un tablou rămâne – în ciuda oricărei distincții estetice – o manifestare a ceea ce reprezintă, chiar dacă apariția acestuia se datorează forței sale expresive autonome. Acest lucru este incontestabil în cazul picturii religioase. Însă distincția dintre sacral și profan este una relativă în cazul operelor de artă. Chiar și portretul unui individ se mai împărtășește – în cazul în care este vorba despre o operă de artă – din misterioasa iradiere de ființă (*Seinsausstrahlung*) ce izvorăște din rangul de ființă al lucrului reprezentat.

Să ilustrăm acest lucru cu ajutorul unui exemplu. Justi[262] a numit o dată frumos „Capitularea cetății Breda" a lui Velasquez „un sacrament militar". Ceea ce voia să spună prin aceasta era că tabloul nu constituie un portret de grup și nici o frescă istorică. Ceea ce este suprins în imagine nu este doar un ceremonial ca atare. Este vorba mai curând despre solemnitatea acestei ceremonii care este atât de prezentă în tablou deoarece acesteia îi revine imagitate (*Bildhaftigkeit*) și este performată asemenea unui sacrament. Există ființare ce reclamă imagine și este demnă de imagine și care se împlinește potrivit esenței sale doar dacă este reprezentată plastic.

Conceptele religioase nu survin în mod întâmplător acolo unde se încearcă afirmarea rangului de ființă al operelor artei frumoase împotriva nivelării estetice.

Faptul că opoziția dintre sacral și profan se dovedește a fi una relativă în aceste condiții nu deranjează deloc. Trebuie doar să ne reamintim semnificația și istoria conceptului de profanitate (*Profanität*). „Profan" este lucrul plasat în afara templului. Conceptul profanului și cel derivat din acesta al profanării presupun, prin urmare, întotdeauna sacralitatea. Într-adevăr, opoziția dintre sacru și profan în lumea antică, din care se trage, poate

[261] Vezi supra p. 67.

[262] Vezi Carl Justi, *Diego Velasquez und sein Jahrhundert*, I, 1888, 366.

fi doar una relativă, căci întregul domeniu al vieții era structurat și determinat sacral. Înțelegerea profanității într-un sens mai restrâns devine posibilă abia odată cu creștinismul. Căci abia Noul Testament a curățat într-atât lumea de demoni, încât a creat spațiul opoziției absolute dintre profan și religios. Făgăduința soteriologică a bisericii semnifică faptul că lumea nu mai este decât „această lume". Particularitatea acestei pretenții creează în același timp acea tensiune dintre biserică și stat ce provoacă sfârșitul lumii antice, ducând astfel la semnificația actuală pe care o dobândește conceptul profanității. Tensiunea dintre biserică și stat domină, după cum se știe, întreaga istorie a evului mediu. Aprofundarea spiritualistă a ideii bisericii creștine eliberează în cele din urmă statul laic. Semnificația istorică universală a perioadei de vârf a evului mediu constă în acea formare a lumii profane care conferă conceptului profanului semnificația sa modernă[263]. Acest lucru nu schimbă cu nimic faptul că profanitatea a rămas un termen anexat de terminologia sacrului și nu poate fi definit decât din perspectiva sacralului. Profanitatea desăvârșită este un concept absurd[264]

Relativitatea a ceea ce este profan și sacru nu ține doar de dialectica acestor concepte, ci devine recognoscibil în fenomenul tabloului sub forma unui raport real. O operă de artă poartă întotdeauna ceva sacral. Este adevărat că o operă de artă religioasă expusă într-un muzeu sau un monument statuar înfățișat acolo nu mai pot fi pângărite în același mod ca unul rămas în amplasamentul său inițial. Cu toate acestea, acest lucru înseamnă doar că are deja de suferit în măsura în care a devenit o piesă de muzeu. În mod evident acest lucru este valabil nu numai pentru operele de artă religioase. Avem uneori același sentiment și într-un magazin de antichități atunci când sunt scoase la vânzare piese vechi ce mai poartă încă parfumul slab al unei vieți intime. Ni se pare rușinos, un fel de impietate sau profanare. Cu atât mai mult fiecare operă de artă conține ceva ce se revoltă împotriva profanării.

În acest sens mi se pare că are o valoare demonstrativă decisivă faptul că până și o conștiință estetică pură cunoaște conceptul profanării. Ea mai resimte distrugerea operelor de artă ca pe un „sacrilegiu" (*Frevel*). (Cuvântul „Frevel" este folosit azi aproape numai în sintagma „Kunst-Frevel" [păcat împotriva artei].) Iată o trăsătură caracteristică a religiei estetice moderne a formării căreia i s-ar mai putea alătura și alte mărturii. Cuvântul „vandalism", de exemplu, care datează încă din evul mediu, și-a dobândit adevărata consacrare abia în reacția față de distrugerile iacobine din perioada revoluției franceze. Distrugerea operelor de artă este asemenea invadării unei lumi protejate de sfințenie. Astfel până și o conștiință estetică devenită autonomă nu poate tăgădui că arta este mai mult decât este ea dispusă să recunoască.

Toate aceste reflecții justifică caracterizarea modalității de a fi a artei în general prin intermediul *conceptului de reprezentare, care cuprinde în același mod jocul și tabloul, comuniunea și reprezentația* (ca repraesentatio – n. trad.). Opera de artă este gândită astfel ca un proces de a fi, ceea ce duce la anularea abstracțiunii în care o plasează distincția estetică. Și tabloul constituie un proces de reprezentare. Raportul său cu prototipul este într-o măsură atât de mică o diminuare a autonomiei sale de a fi (*Seinsautonomie*), încât am avea motive, dimpotrivă, să vorbim în ceea ce privește tabloul despre un spor de ființă. Aplicarea terminologiei sacrale s-a dovedit a fi, pe această bază, necesară.

---

263 Vezi Friedrich Heer, *Der Aufgang Europas*, Wien, 1949.

264 W. Kamlach (*Der Mensch in der Profanität*, 1948) încearcă să dea această semnificație conceptului de profanitate pentru a caracteriza natura științei moderne, însă și pentru el acest concept se definește prin perechea sa antonimă: „primirea frumosului".

Important este, acum, să nu permitem amalgamarea sensului special al re-prezentării care îi revine operei de artă, cu reprezentarea sacrală care îi revine, de exemplu, *simbolului.* Nu toate formele de „reprezentare" au caracter de „artă" Simbolurile – chiar și însemnele – sunt și ele forme de reprezentare. Și ele dispun de o structură a indicării (*Struktur der Verweisung*) care le face să fie reprezentări.

Structura indicării ce ține de toate aceste forme de reprezentare a fost elaborată deosebit de intensiv în contextul cercetărilor logice întreprinse în ultimele decenii privind natura expresiei și a semnificației[265] Amintim aici aceste analize având însă în vedere un scop diferit. Pe noi nu ne interesează deocamdată problema semnificației, ci esența tabloului. Dorim să surprindem specificul acestuia, fără a ne lăsa induși în eroare de abstracțiunea întreprinsă de către conștiința estetică. De aceea va trebui să examinăm aceste fenomene de indicare pentru a reține elementele comune precum și pe cele diferențiatoare.

Esența tabloului se situează la mijloc între două extreme. Aceste extreme ale re-prezentării sunt *indicarea pură* – esența semnului – și *suplinirea pură* (*reine Vertretung*) – esența simbolului. Esența tabloului conține câte ceva din ambele. Reprezentarea sa conține elementul indicării a ceea ce se reprezintă în el. Am văzut că acest lucru se manifestă cel mai evident în cazul unor forme particulare cum ar fi portretul, pentru care definitorie este relația cu prototipul. În același timp, tabloul nu este un *semn.* Căci un semn nu este altceva decât ceea ce solicită funcția sa, iar aceasta este aceea de a trimite către altceva. Însă pentru a îndeplini această funcție el trebuie, de bună seamă, să exercite o atracție. Trebuie să iasă în evidență, adică să se distingă limpede și să reprezinte prin conținutul său indicativ (*Verweisungsgehalt*), asemenea unui afiș. Cu toate acestea, un semn este tot atât de puțin un tablou ca și un afiș. Magnetismul său nu are voie să fie unul durabil, căci rolul său este de a face prezent unui lucru absent, astfel încât non-prezentul (*das Nichtgegenwärtige*) să fie singurul lucru comunicat[266] El nu poate, prin urmare, să invite la zăbovire prin conținutul său plastic. Același lucru este valabil pentru toate semnele, cum ar fi semnele de circulație, semnele mnemotehnice sau altele de acest fel. Și acestea au ceva schematic și abstract, pentru că nu doresc să se arate pe sine, ci non-prezentul, cum ar fi următoarea cotitură sau pagina până la care a ajuns lectura unei cărți. (Chiar și în cazul semnelor naturale – al indiciilor ce prevestesc schimbarea vremii, de exemplu – este valabil faptul că ele dețin o funcție de indicare doar datorită unei abstracțiuni. Dacă aruncând o privire asupra cerului suntem curprinși de frumusețea unei fenomen meteorologic și zăbovim asupra lui, experimentăm o deplasare intențională ce determină trecerea într-un plan secund a ființei sale de semn.)

Dintre toate semnele o realitate proprie îi revine în cea mai mare măsură suvenirului. Acesta, deși vizează ceva ce aparține trecutului și este în această măsură într-adevăr un semn, este el însuși prețios pentru noi deoarece menține prezent trecutul sub forma unui

[265] Înainte de toate în primele trei *Cercetări logice* ale lui Husserl, în studiile influențate de acestea ale lui Dilthey despre *Construcția lumii istorice* (*Aufbau der geschichtlichen Welt*, Dilthey, Bd. VII) și în analiza lui M. Heidegger dedicată mundaneității lumii (*Sein und Zeit*, §§ 17 și 18).

[266] Faptul că noțiunea de tablou utilizată aici își află propria împlinire istorică prin pictura modernă pe lemn a fost subliniat mai sus (p. 110 sq.). Cu toate acestea, utilizarea sa „transcendentală" mi se pare a nu fi una riscantă. Dacă a fost posibilă distingerea în perspectivă istorică a reprezentărilor medievale de „tabloul" de mai târziu cu ajutorul conceptului de „semn pictural" (D. Frey), atunci în cazul unor astfel de reprezentări sunt valabile unele dintre afirmațiile făcute în legătură cu „semnul", însă deosebirea față de simplul semn rămâne evidentă. Semnele picturale nu reprezintă un tip de semn, ci un tip de tablou.

fragment ce nu ține de trecut al acestuia. Este în același timp limpede că acest lucru nu se întemeiază în ființa proprie a obiectului cu rol de amintire. Suvenirul are valoare ca amintire doar pentru cel atașat deja – adică încă – el însuși de trecut. Suvenirurile își pierd valoarea dacă trecutul pe care îl evocă își pierde semnificația. Invers, cel care nu se servește de suveniruri doar pentru a rememora ceva, ci le transformă în obiecte de venerație și trăiește în trecut, întreține un raport distorsionat cu realitatea.

Un tablou nu este, prin urmare, în mod cert un semn. Nici chiar suvenirul nu permite în realitate o zăbovire asupra lui însuși, ci asupra trecutului pe care îl întruchipează cuiva. Tabloul, dimpotrivă, își îndeplinește indicarea a ceea ce este reprezentat doar prin propriul său conținut. Afundându-ne în el ne regăsim în același timp în prezența a ceea ce este reprezentat. Tabloul este indicativ prin faptul că ne face să zăbovim. Acest lucru constituie acea valență de a fi pe care am accentuat-o afirmând că nu este pur și simplu distinctă de ceea ce înfățișează, ci participă la ființa acestuia. Am văzut că ceea ce este reprezentat accede la sine însuși în tablou; trăiește un spor de ființă. Dar acest lucru înseamnă că este prezent el însuși în tablou. Ceea ce face abstracție de această prezență a prototipului în tablou este doar reflecția estetică pe care am numit-o distincție estetică.

Diferența dintre tablou și semn are deci un temei ontologic. Tabloul nu se identifică cu funcția sa de indicare, ci participă prin propria sa ființă la ceea ce reproduce.

O asemenea participare ontologică nu este, firește, proprie doar tabloului, ci și acelui lucru pe care l-am numit *simbol*. În cazul simbolului, ca și în cel al tabloului, este valabil că acesta nu trimite la ceva ce nu este în același timp prezent în el. Apare astfel sarcina de a diferenția modalitatea de a fi a tabloului de modalitatea de a fi a simbolului[267]

Distincția dintre simbol și semn, care îl conduce pe cel dintâi în proximitatea tabloului, este evidentă. Funcția de reprezentare a simbolului nu este una de simplă indicare a non-prezentului. Simbolul permite mai curând apariția drept prezență a unui lucru care este de fapt prezent în permanență. Acest lucru îl arată și sensul originar al lui „simbol". Dacă „simbolul" era denumirea unui semn de recunoaștere – a doi oaspeți separați sau pentru membrii dispersați ai unei comunități religioase – prin care se legitimează o apartenență, atunci un astfel de simbol are cu siguranță o funcție de semn. Dar el este în același timp mai mult decât un semn. El nu indică doar o apartenență, ci o identifică și o înfățișează în mod vizibil. „Tessera hospitalis" constituie rămășița unei vieți trăite odinioară și dovedește prin existența sa acel ceva pe care îl indică, cu alte cuvinte face ca trecutul însuși să devină prezent și recunoscut drept valid. Acest lucru este cu atât mai valabil în cazul simbolurilor religioase, ce nu funcționează doar ca însemne. Sensul lor este înțeles de către toți, sunt unificatoare și pot din acest motiv să preia și o funcție de semn.. Ceea ce este simbolizat necesită așadar, cu siguranță, o reprezentare, în măsura în care el însuși este nesensibil (*unsinnlich*), infinit, nereprezentabil dar în același capabil de aceasta. Căci numai pentru că este prezent el însuși, un simbol este capabil să fie prezent.

Prin urmare, un simbol nu indică doar, ci reprezintă suplinind. A suplini înseamnă însă a evoca ceva ce nu este de față. Astfel, simbolul suplinește reprezentând, adică evocă în mod nemijlocit ceva. Simbolul este întâmpinat cu venerația menită lucrului pe care îl simbolizează doar fiindcă simbolul întruchipează în acest fel prezența a ceea ce suplinește. Simboluri cum ar fi cel religios, drapelul, uniforma sunt atât de puternic reprezentative pentru obiectul venerat, încât acesta există prezent (*da ist*) în ele.

Faptul că aici își are locul originar acel concept de reprezentație pe care l-am utilizat mai sus în caracterizarea tabloului arată proximitatea obiectivă ce există între

[267] Vezi supra, pp. 64-71, distincția istorică dintre „simbol" și „alegorie".

reprezentarea în tablou și funcția de reprezentare a simbolului. În ambele este prezent chiar ceea ce ele reprezintă. Cu toate acestea un tablou ca atare nu este un simbol. Nu doar fiindcă simbolurile nu trebuie să fie în mod necesar plastice. Ele își îndeplinesc funcția de suplinire prin pura lor existență și înfățișare de sine, însă ele în sine nu comunică nimic despre ceea ce este simbolizat. Ele trebuie să fie cunoscute, așa cum cunoaștem un semn, pentru a-i urma indicarea. De aceea ele nu semnifică un spor de ființă pentru lucrul reprezentat prin reprezentație. Deși ține de ființa acestuia să fie actualizat pe această cale în simboluri, ființa sa propriu-zisă nu este determinată suplimentar ca și conținut prin faptul că simbolurile există (*da sind*) și sunt arătate. El nu există *mai mult* atunci când ele există (*da sind*). Simbolurile sunt simpli suplinitori. De aceea, importantă nu este propria lor semnificație, chiar dacă dispun de una. Ele sunt reprezentanți și își primesc funcția lor ontologică de reprezentație din partea a ceea ce trebuie să reprezinte prin reprezentație. Tabloul, dimpotrivă, reprezintă la rândul său, însă prin sine însuși, prin surplusul de semnificație pe care îl aduce. Acest lucru înseamnă, însă, că în el reprezentatul prin reprezentație – „prototipul" – este existent într-o măsură mai mare, mai autentic, așa cum este cu adevărat.

Astfel, tabloul se plasează într-adevăr la mijloc între semn și simbol. Re-prezentarea sa nu este nici o pură indicare, nici o pură suplinire. Tocmai această situare mediană care îi revine îl ridică la un rang de ființă ce-i este întru totul propriu. Semnele artificiale, asemenea simbolurilor, își primesc semnificația funcțională, spre deosebire tablou, nu din propriul conținut, ci trebuie să fie considerate drept semne sau simboluri. Numim această origine a sensului lor funcțional *instituirea* lor. Este esențial pentru determinarea valenței de a fi a tabloului, care ne preocupă, faptul că o instituire înțeleasă astfel nu există în cazul tabloului.

Înțelegem prin instituire originea adoptării unui semn, respectiv a funcției simbolice. Chiar și așa-numitele semne naturale, de exemplu toate indiciile și semnele prevestitoare ale unui eveniment natural, sunt instituite în acest sens fundamental, adică ne sunt cunoscute ca semne. Ele au o funcție semnificantă doar dacă sunt percepute ca semne. Însă ele sunt percepute drept semne doar pe baza unei grupări anterioare a semnului și a semnificatului. Acest lucru este valabil în aceeași măsură pentru toate semnele artificiale. Aici adoptarea semnului se face prin convenție, iar limbajul numește actul originator prin care ele sunt introduse, instituire. Pe această instituire a semnului se întemeiază sensul său indicativ, cum ar fi cel al semnelor de circulație care se sprijină pe legiferarea unui cod rutier, sau al semnelor mnezice (suvenirul) care se leagă de semnificația conferită păstrării lor etc. În mod similar, la originea simbolului se află o instituire care îi conferă caracterul de reprezentație. Căci nu propriul său conținut de ființă este cel care îi conferă semnificația, ci o instituire, o investire, o consacrare care atribuie semnificație nesemnificativului în sine – de exemplu însemnelor de suveranitate, drapelului, simbolului cultic.

Trebuie să observăm în acest punct că o operă de artă nu își datorează propria semnificație unei instituiri, nici dacă a fost instituită ca imagine religioasă sau monument profan. Actul public al consacrării sau inaugurării care o transferă menirii sale nu este cel care îi conferă în primul rând semnificația. Ea este mai curând deja o construcție cu o funcție proprie de semnificare, în calitate de reprezentare plastică sau neplastică, înainte de a fi instalată în funcția sa de monument. Ctitorirea și inaugurarea unui monument – și nu este întâmplător că operele arhitectonice profane și religioase sunt numite monumente arhitectonice în cazul în care au fost consacrate de distanța istorică – realizează, prin urmare, doar o funcție ce este deja intenționată în conținutul propriu al operei înseși.

Acesta este motivul pentru care operele de artă pot prelua anumite funcții reale, refuzând altele, cum ar fi cele de tip religios sau profan, public sau intime. Ele sunt

instituite şi expuse ca monumente ale evlaviei, veneraţiei, pietăţii, pentru că ele însele prescriu şi participă la formarea unei asemenea conexiuni funcţionale. Ele îşi revendică singure locul şi chiar dacă sunt deplasate, respectiv găzduite într-o colecţie modernă, urma ce trimite către menirea lor originală nu poate fi ştearsă. Aceasta din urmă ţine de chiar fiinţa lor, pentru că fiinţa lor este reprezentare.

Dacă vom lua în considerare semnificaţia exemplară a acestor forme particulare, ne vom da seama că formele artistice ce reprezintă cazuri periferice din perspectiva unei estetici a trăirii se deplasează în centru: şi anume toate acelea al căror conţinut propriu trimite dincolo de sine către totalitatea unei conexiuni determinate de către ele şi menită lor. Cea mai nobilă şi grandioasă formă artistică ce se încadrează în această perspectivă este *arhitectura*[268]

O operă arhitectonică trimite dincolo de sine în două moduri. Ea este în aceeaşi măsură determinată de scopul pe care trebuie să-l slujească, cât şi de spaţiul pe care urmează să-l ocupe în întregul unui context spaţial. Orice arhitect trebuie să le ia în considerare pe ambele. Proiectul său este el însuşi determinat de faptul că opera arhitectonică trebuie să servească unui stil de viaţă şi să se înscrie într-un complex de date naturale şi arhitectonice pre-existente. Numim astfel o operă de artă reuşită o „soluţie fericită" şi ne referim astfel atât la faptul că aceasta îşi îndeplineşte în mod desăvârşit rolul ce i-a fost consacrat, cât şi la faptul că aduce prin clădirea sa ceva nou ansamblului spaţial natural sau urbanistic. Opera arhitectonică reprezintă la rândul ei prin această dublă înscriere un spor autentic de fiinţă. Cu alte cuvinte, este o operă de artă.

Ea nu este aşa ceva doar fiindcă este plasată pur şi simplu undeva, asemenea oricărei clădiri care desfigurează împrejurimile, ci doar dacă reprezintă soluţia unei „sarcini constructive". De aceea, teoria artei ia în considerare doar acele opere arhitectonice care conţin un element ce îndeamnă la reflecţie şi le numeşte „monumente arhitectonice" Dacă o operă arhitectonică este o operă de artă, atunci ea reprezintă nu doar rezolvarea artistică a unei sarcini constructive impusă de un context funcţional şi de unul vital, căruia îi aparţine originar. Ea îl fixează într-un fel pe acesta ca o prezenţă perceptibilă, chiar dacă manifestarea prezentă este complet înstrăinată de menirea originară. Ceva din ea trimite restrospectiv către elementul originar. Acolo unde menirea originară a devenit în întregime de nerecunoscut sau a fost fracturată printr-o multitudine de modificări efectuate ulterior, opera arhitectonică va deveni ea însăşi ininteligibilă. Astfel arta arhitectonică, cea mai statuară dintre toate, scoate în evidenţă în modul cel mai limpede cât este de secundară „distincţia estetică". O operă arhitectonică nu este niciodată în mod exclusiv o operă de artă. Finalitatea ei, prin care face parte din ansamblul vieţii, nu poate fi desprinsă de aceasta, fără ca astfel ea însăşi să piardă din propria realitate. Dacă opera arhitectonică constituie doar obiectul unei conştiinţe estetice, atunci ea dispune doar de o realitate fantomatică şi trăieşte doar sub forma degenerată a obiectivului turistic sau al reproducerii fotografice a unei vieţi distorsionate. „Opera de artă în sine" se dovedeşte a fi o pură abstracţiune.

În realitate, modul în care marile monumente arhiteconice ale trecutului se înalţă în circuitul vieţii moderne şi printre clădirile ridicate de aceasta impune sarcina unei integrări minerale a trecutului şi prezentului. Operele arhitecturii nu stau imobile pe malul fluxului istoric al vieţii, ci sunt purtate de acesta. Chiar dacă epoci cu tendinţe istorizante încearcă să refacă o stare arhitecturală trecută, acestea nu pot să întoarcă roata istoriei, ci trebuie să

[268] [Vezi studiul meu „Vom Lesen von Bauten und Bildern", în *Festschrift für M. Imdahl*, edit. G. Boehm, Würzburg, 1986]

realizeze la rândul lor o nouă mediere, mai bună, între trecut și prezent. Chiar și restauratorul sau cei care se ocupă cu prezervarea monumentelor rămân artiști ai timpului lor.

Importanța deosebită pe care o are arhitectura pentru interogația noastră constă, așadar, în faptul că și în ea este identificabilă acea mediere fără de care o operă de artă nu dispune de o prezență reală. Prin urmare, și acolo unde reprezentarea nu se petrece prin reproducere (despre care se știe că aparține propriului prezent), opera de artă comunică un trecut și un prezent. Faptul că fiecare operă de artă își are lumea ei nu înseamnă că, atunci când universul ei originar este modificat, dispune de realitate doar în cadrul unei conștiințe estetice înstrăinate. Acest lucru ni-l poate comunica arhitectura care poartă în mod indelebil marca apartenenței sale la lume.

De aici rezultă însă și altceva. Arhitectura este modelatoare de spațiu. Spațiul este ceea ce cuprinde tot ce ființează în spațiu. De aceea arhitectura cuprinde toate celelalte forme de reprezentare, toate operele artelor plastice, tot ce este ornament și conferă, dincolo de aceasta, locul ce revine reprezentării poeziei, muzicii, artei mimice și dansului. Cuprinzând totalitatea artelor, ea își afirmă peste tot propria perspectivă. Această perspectivă este cea a *decorației*. Arhitectura o păstrează pe aceasta și în fața unor forme artistice ale căror opere nu au voie să fie decorative, ci se grupează asupra lor însele prin caracterul închis al sferei lor de sens. Cercetările mai recente încep să-și reamintească de faptul că acest lucru este valabil pentru toate operele plastice al căror loc era prestabilit în momentul formulării unei comenzi artistice. Nici statuia plasată pe soclu nu se sustrage în totalitate contextului decorativ, ci servește sublimării reprezentative a unui context existențial în care se integrează ornamental[269] Nici chiar muzica și poezia, care dispun de cea mai mare flexibilitate și pot fi performate peste tot, nu se adecvează unui spațiu arbitrar, ci își găsesc locul potrivit în teatru, în salon sau în biserică. Nici aici nu este vorba despre plasarea ulterioară, exterioară a unui produs încheiat în sine, ci despre o supunere în fața potenței plăsmuitoare de spațiu a operei care este nevoită să se adapteze condițiilor în aceeași măsură în care își impune propriile condiții. (Să ne gândim, spre exemplu, la problema acusticii care nu are doar un aspect tehnic, ci și unul arhitectural-artistic.)

Rezultă din aceste considerațiuni că poziția cuprinzătoare pe care o ocupă arhitectura față de toate artele include o mediere dublă. În calitate de artă modelatoare de spațiu ea este în aceeași măsură modelatoare și eliberatoare de spațiu. Ea cuprinde nu numai toate aspectele decorative ale modelării spațiului până la ornament, ci este ea însăși potrivit naturii sale decorativă. Esența decorațiunii constă tocmai în faptul că efectuează acea dublă mijlocire de a atrage asupra sa atenția privitorului, de a-i satisface gustul și de a trimite, totuși, dincolo de sine către întregul mai cuprinzător al contextului existențial pe care îl însoțește.

Acest lucru este valabil pentru întregul spectru al decorativului, de la arhitectura urbană până la ornamentul izolat. Desigur, o operă arhitectonică trebuie să constituie soluția unei sarcini artistice și să atragă astfel asupra sa admirația uluită a privitorului. Cu toate acestea, ea trebuie să se integreze unui mod de viață fără a reprezenta un scop în sine. Ea dorește să se adecveze unui mod de viață în calitate de podoabă, de fundal, de atmosferă, de cadru coerent. Același lucru este valabil în cazul oricărei modelări particulare efectuate de arhitect, până la cel al ornamentului, care nu trebuie să atragă atenția

[269] Faptul că arta grădinilor aparține nu picturii, ci arhitecturii a fost subliniat în mod just din același motiv de către Schleiermacher în opoziție față de Kant (*Ästhetik*, 201). [Vezi între timp în legătură cu problema „peisajului și artei grădinilor" lucrarea lui J. Ritter, *Landschaft – Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster, 1963; înainte de toate nota nr. 64, p. 46 sq.]

asupra sa, ci să se integreze complet funcției sale decorative acompaniatoare. Dar chiar și cazul limită al ornamentului deține ceva din natura dublă a medierii decorative. Acesta nu trebuie să invite la zăbavă și să fie luat în considerare în calitate de motiv decorativ, ci să producă doar un efect auxiliar. El nu va avea, de aceea, de cele mai multe ori nici un fel de conținut obiectual, sau îl va nivela într-atât prin stilizare sau repetiție, încât privirea va aluneca dincolo de el. „Recunoașterea" formelor naturale utilizate într-un ornament nu este intenționată. Dacă motivul repetitiv este privit drept ceea ce este în mod obiectual, atunci repetarea sa va produce o senzație chinuitoare de monotonie. Pe de altă parte, însă, el nu trebuie să pară lipsit de viață sau monoton, căci trebuie să producă în calitatea sa acompaniantă un efect vigorant și deci să atragă într-o oarecare măsură privirea.

Dacă vom privi astfel întregul spectru al sarcinilor decorative cu care se confruntă arhitectura, vom observa cu ușurință că în acesta se dezvăluie cu cea mai mare claritate prejudecata conștiinței estetice conform căreia opera de artă propriu-zisă este cea care, situată în afara oricărui spațiu sau timp, constituie în prezentul trăirii obiectul unei trăiri estetice. Această prejudecată arată în mod neîndoielnic că distincția familiară nouă între opera de artă propriu-zisă și simpla decorațiune necesită o reexaminare.

Conceptul decorativului este gândit cel mai adesea pornind de la opoziția față de „opera de artă propriu-zisă" și de la originea acesteia în inspirația genială. De obicei se argumentează astfel: ceea ce este doar decorativ nu este artă a geniului, ci activitate artizanală. Este subordonat ca mijloc lucrului pe care este menit să-l împodobească și poate, prin urmare, să fie înlocuit asemenea oricărui mijloc subordonat unui scop, prin alte mijloace adecvate scopului. Nu participă la unicitatea operei de artă.

În realitate, conceptul decorațiunii trebuie desprins dintr-o astfel de opoziție față de conceptul artei ca trăire și să-și găsească temeiul în structura ontologică a re-prezentării, pe care am elaborat-o că modalitate de a fi a operei de artă. Trebuie doar să ne amintim că ceea ce împodobește, decorativul, este potrivit sensului său originar frumosul prin excelență. E necesar să restaurăm această veche idee. Tot ce este ornament și ornamentează este determinat de raportul față de ceea ce împodobește, față de lucrul pe care este amplasat, față de ceea ce constituie suportul său. Acesta nu dispune de un conținut estetic propriu care suferă ulterior o condiționare limitativă prin relația față de suportul său. Chiar și Kant, care ar fi putut susține o asemenea opinie, ia în considerare, atunci când formulează faimoasa condamnare a tatuajului, faptul că podoaba este podoabă doar dacă i se cuvine și îi stă bine celui care o poartă[270]. Gustul este capabil nu doar să aprecieze un lucru drept frumos în sine, ci și să știe care este locul său potrivit și care nu. Ornamentul nu este în primul rând un lucru pentru sine atașat apoi de altceva, ci ține de reprezentarea de sine a unui purtător. Tocmai în cazul ornamentului este valabil că el aparține reprezentării. Însă reprezentarea constituie un proces de a fi, este reprezentație. O podoabă, un ornament, o lucrare plastică expusă într-un spațiu privilegiat sunt reprezentative în același sens în care este reprezentativă o biserică, de exemplu, căreia îi sunt aplicate.

Conceptul decorativului este, deci, adecvat încercării noastre de a completa interogația referitoare la felul de a fi al esteticului. Vom vedea mai târziu modul în care restaurarea vechiului sens transcendental al frumosului se recomandă dintr-o altă direcție. Ceea ce înțelegem prin „reprezentare" este în orice caz un element structural ontologic universal al esteticului, un proces de a fi și nu un proces al trăirii care s-ar produce în clipa creației artistice și ar fi doar repetat de fiecare dată de către subiectivitatea receptoare. Plecând de la sensul universal al jocului am arătat sensul ontologic al reprezentării care consta în

[270] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1799, p. 50.

faptul că „reproducerea" este modalitatea de a fi originară a artei originale. Se confirmă acum faptul că și tabloul și artele statuare în general au, ontologic vorbind, aceeași modalitatea de a fi. Prezența specifică a operei de artă este accedere-întru-reprezentare (*Zur-Darstellung-Kommen*) a ființei.

c) Poziția de frontieră a literaturii

Pentru a proba acest lucru ne vom întreba dacă aspectul ontologic pe care l-am elaborat se extinde și asupra modalității de a fi a *literaturii.* Aici nu mai există în mod aparent nici un fel de reprezentare care ar putea reclama o valență de a fi proprie. Lectura este un proces al interiorității pure. În ea, desprinderea de orice circumstanță și contingență, așa cum apar acestea în prelegerea publică și în reprezentația publică, este desăvârșită. Singura condiționare a literaturii vine din partea perpetuării ei prin limbă și a actualizării ei prin lectură. Nu se legitimează oare distincția estetică, cu ajutorul căreia conștiința estetică înfruntă singură opera, prin autonomia conștiinței ce performează lectura? Literatura pare a fi o poezie înstrăinată de valența ei ontologică. Se poate afirma despre orice carte – nu doar despre una faimoasă[271] – că ea este menită tuturor și în același timp nimănui.

[Însă este oare aceasta o accepțiune corectă a literaturii? Sau ea izvorăște până la urmă din proiecția retrospectivă a conștiinței înstrăinate a culturii? Literatura ca obiect al lecturii este, fără îndoială, un fenomen târziu. Însă nu este întâmplător că termenul literatură nu trimite la citire, ci la scris. Cercetările recente (vezi Parry ș. a.), care mă obligă să-mi revizuiesc opinia față de prima ediție, au inovat concepțiile romantice despre caracterul oral al poeziei epice prehomerice în măsura în care informează despre longevitatea orală a eposurilor albaneze. Cu toate acestea, acolo unde apare scrierea se impune fixarea scripturală a eposului. Aflată în slujba rapsodului, literatura nu se naște, desigur, în calitate de material al citirii, ci al recitării. În orice caz, nu este o noutate să vedem lectura impunându-se în fața recitării, așa cum se observă ulterior. (Să ne gândim, spre exemplu, la îndepărtarea lui Aristotel de teatru.)]

Acest lucru devine cu atât mai evident dacă ne gândim la faptul că cititul era o citire cu voce tare. Nu există, însă, de bună seamă, o delimitare strictă față de citirea în tăcere; orice citire comprehensivă pare să fie mereu un fel de reproducere și interpretare. Accentuarea, segmentarea ritmică și altele asemenea țin și ele de citirea cea mai tăcută. Elementul semnificativ și înțelegerea sa sunt, în mod evident, atât de strâns legate de o întruchipare lingvală (*das Sprachlich-Leibhafte*), încât înțelegerea conține o vorbire lăuntrică.

Dacă este așa, atunci o consecință devine inevitabilă, și anume faptul că literatura – de exemplu sub firma caracteristică ei a romanului – are un *Dasein* (o modalitate de a fi în lume) la fel de originar în lectură, așa cum eposul îl are în recitarea rapsodului sau tabloul în contemplarea sa de către un privitor. Prin urmare, lectura unei cărți ar mai rămâne și ea un eveniment în care conținutul citit se reprezintă pe sine. Desigur că literatura și receptarea ei în lectură dovedește o mare libertate și mobilitate[272]. Acest lucru îl dovedește chiar și faptul

---

[271] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen.*

[272] O serie de analize excelente ale stratificării lingvistice a operei literare și ale mobilității împlinirii intuitive care îi revine operei literare ne oferă R. Ingarden în *Das literarische Kunstwerk*, 1931. A se vedea, cu toate acestea, nota de la p. 98. [Am publicat între timp la rândul meu câteva studii legate de acest lucru. Vezi „Zwischen Phänomenologie und Dialektik – Versuch einer Selbstkritik", în *Ges. Werke*, Bd. 2 și, mai ales, lucrarea prezentă acolo, „Text und Interpretation", precum și lucrările prevăzute pentru vol. 8 al *Operelor complete.*]

că nu trebuie să citim o carte dintr-o dată, astfel încât păstrarea contactului cu textul constituie o sarcină a reluării lecturii ce nu-şi are un termen analog în audiere sau contemplare. Tocmai acest lucru evidențiază faptul că „lectura" corespunde unității textului.

Genul artistic al literaturii poate fi înțeles, prin urmare, doar din perspectiva ontologiei operei de artă – şi nu din cea a trăirilor estetice ce se constituie în etapele lecturii. Lectura ține în mod esențial de opera de artă literară, asemenea recitării sau punerii în scenă. Acestea constituie nuanțări a ceea ce se numeşte îndeobşte reproducere, dar care reprezintă în realitate modalitatea de a fi *originală* a tuturor artelor tranzitorii şi s-a dovedit a fi exemplar pentru definirea modalității de a fi a artei în general.

De aici rezultă însă şi altceva. Conceptul de literatură nu este deloc lipsit de un raport cu receptorul. *Dasein*-ul literaturii nu este cel al supraviețuirii letargice a unei ființe înstrăinate care ar fi dată în simultaneitate realității trăirilor unei epoci ulterioare. Literatura are mai curând o funcție de păstrare şi transmitere spirituală şi introduce astfel în orice prezent istoria ei ascunsă. Începând cu constituirea canonului literaturii antice, efectuată de către filologii alexandrini, întreaga transcriere şi conservare a „clasicilor" constituie o tradiție culturală vie, ce nu prezervă pur şi simplu lucruri existente, ci le recunoaşte drept pilde şi le transmite mai departe drept modele. În cursul întregii evoluții a gustului se constituie, deci, acea mărime eficientă pe care o numim „literatură clasică" drept model durabil pentru tot ce urmează până în vremea disputei între „Ancienes et Modernes" şi dincolo de aceasta.

Abia dezvoltarea conştiinței istorice transformă această unitate vie a literaturii universale din nemijlocirea revendicării ei normative de unitate într-o problematică istorică a istoriei literaturii. Însă acesta este un proces neîncheiat, poate chiar unul ce nu va putea fi dus până la capăt vreodată. După cum se ştie, Goethe este cel care a introdus pentru prima oară în limba germană conceptul de literatură universală (*Weltliteratur*)[273], însă pentru Goethe sensul normativ al unui astfel de concept era cât se poate de firesc. El nu a dispărut nici azi, căci mai spunem încă despre o operă cu o semnificație durabilă că aparține literaturii universale.

Ceea ce face parte din literatura universală îşi are locul în conştiința tuturor. Aparține „lumii". Ei bine, lumea care-şi atribuie o operă a literaturii universale poate fi despărțită de o distanță imensă de cea originară în care se exprima această operă. Prin urmare, nu mai este cu siguranță aceeaşi „lume". Însă chiar şi atunci sensul normativ ce rezidă în conceptul de literatură mai înseamnă că operele ce aparțin literaturii universale rămân vorbitoare, deşi lumea căreia îi vorbesc este una cu totul diferită. În mod similar, existența unei literaturi de traduceri dovedeşte faptul că în aceste opere se reprezintă ceva ce mai este încă adevărat şi valabil pentru toți. Aşadar, nu este nicidecum adevărat că literatura universală este forma înstrăinată a ceea ce constituie modalitatea de a fi a unei opere potrivit determinării ei originare. Modalitatea de a fi istorică a literaturii în genere este mai curând cea care face posibil ca ceva să aparțină literaturii universale.

Distincția normativă ce este dată odată cu apartenența la literatura universală plasează fenomenul literaturii sub o nouă perspectivă. Căci dacă apartenența la literatura universală îi este recunoscută doar unei opere literare ce dispune în calitate de poezie sau de operă de artă a limbajului de un rang propriu, pe de altă parte însă, conceptul literaturii este mult mai larg decât cel al operei de artă literare. La modalitatea de a fi a literaturii participă întreaga tradiție lingvistică, nu doar textele religioase, juridice, economice, publice şi

[273] Goethe, *Kunst und Altertum*, Jub. Ausg. B. 38, p. 97 şi convorbirea cu Eckermann din data de 31 ianuarie 1827.

private de toate genurile, ci și scrierile în care asemenea texte transmise sunt prelucrate și interpretate științific, prin urmare, totalitatea științelor spiritului. Forma literaturii revine întregii cercetări științifice în măsura în care este legată în mod esențial de lingualitate (*Sprachlichkeit*). Capacitatea scripturală a tot ce ține de limbaj este cea care delimitează sensul cel mai larg al literaturii.

Ne întrebăm acum dacă rezultatele obținute din examinarea modalității de a fi a artei mai sunt valabile pentru această accepțiune largă a literaturii. Trebuie, oare, să rezervăm sensul normativ al literaturii pe care l-am elaborat mai sus acelor opere literare ce pot fi considerate opere de artă și putem afirma doar despre acestea că participă la valența de a fi a artei? Toate celelalte forme de ființă literară sunt pricipial excluse de la această participare?

Sau aici lipsește o asemenea graniță precisă? Există opere științifice care și-au dobândit prin calitățile lor scriitoricești dreptul de a fi apreciate ca opere de artă literare și de a se număra printre textele literaturii universale. Acest lucru este plauzibil din perspectiva conștiinței estetice, deoarece aceasta declară drept determinantă în cazul operei de artă nu semnificația sa de conținut, ci doar calitatea modelării acesteia. Însă după ce critica noastră a conștiinței estetice a limitat în mod fundamental eficacitatea acestei perspective, principiul separării artei literare de literatură devine îndoielnic. Am văzut că nici măcar opera de artă poetică nu poate fi surprinsă în adevărul ei esențial pornind de la criteriul conștiinței estetice. Aceasta are în comun cu toate celelalte texte literare faptul că ni se adresează în semnificația sa de conținut. Înțelegerea noastră nu se concentrează în mod specific asupra performanței modelatoare care îi revine în calitate de operă de artă, ci asupra a ceea ce ne comunică.

În acest sens, diferența dintre o operă de artă literară și un text literar oarecare nu este una cu adevărat fundamentală. Firește că există o diferență între limbajul poeziei și cel al prozei și cu atât mai mult între limba prozei poetice și limbajul „științific". Aceste deosebiri pot fi examinate, desigur, și din perspectiva modelării literare. Însă diferența esențială între aceste diverse „limbaje" rezidă de bună seamă într-un alt punct, și anume în natura diferită a pretenției de adevăr (*Wahrheitsanspruch*) pe care acestea o formulează. Există, totuși, o asemănare profundă între toate operele literare, în măsura în care modelarea lingvistică face posibil ca semnificația de conținut ce este menită să fie enunțată, să devină eficace. Privind astfel lucrurile, comprehensiunea unui text, așa cum este ea practicată de un istoric de exemplu, nu este deloc atât de diferită de experiența artei. Și nu este întâmplător că în conceptul de literatură se includ nu doar opere de artă literare, ci întreaga tradiție literară în genere.

În orice caz, fenomenul literar conține nu întâmplător punctul în care arta și știința se întrepătrund. Modalitatea de a fi a literaturii are ceva unic și incomparabil. Ea confruntă convertirea în comprehensiune cu o sarcină specifică. Nu există nimic mai străin și în același timp mai solicitant pentru înțelegere decât scrierea. Nici măcar întâlnirea cu o altă limbă nu poate fi comparată cu această alteritate și cu această senzație de uimire, căci limbajul mimic și melodic conține întotdeauna un element de inteligibilitate nemijlocită. Scrierea și ceea ce participă la ea, literatura, este inteligibilitate a spiritului cedată unei alterități totale. Nimic nu este într-atât pură urmă a spiritului ca scrierea, însă, în același timp, nimic nu este într-atât de dependent de spiritul comprehensiv precum aceasta. În descifrarea și interpretarea ei se petrece un miracol, metamorfoza a ceva străin și mort în ființă simultană și familiară în mod absolut. Nu este comparabilă cu nici un alt fel de tradiție ce ne întâmpină venind din trecut. Resturile unei vieți apuse, vestigiile arhitectonice, uneltele sunt deteriorate de furtunile timpului ce s-au abătut asupra lor. Moștenirea

scrisă, dimpotrivă, deîndată ce este descifrată și citită este într-o măsură atât de mare spirit pur, încât ne vorbește ca și cum ar fi prezentă. De aceea capacitatea citirii, priceperea de a umbla cu materialul scris este asemenea unei arte oculte, ba chiar unei magii care ne desface și ne leagă. În ea, spațiul și timpul par să fie abolite. Cel care știe să citească ceea ce ne-a fost transmis prin scriere mărturisește și împlinește prezența pură a trecutului.

Iată cum, în ciuda tuturor delimitărilor estetice, accepțiunea cea mai largă a literaturii se validează în contextul nostru. După cum am reușit să arătăm că ființa operei de artă e joc ce se desăvârșește abia în receptarea sa de către spectator, tot astfel se poate afirma despre texte în general că preschimbarea urmei de sens moarte în sens viu se produce abia în comprehensiune. De aceea va trebui să punem întrebarea dacă ceea ce a fost probat în cazul experienței artei este valabil și pentru înțelegerea textelor în general, deci și a celor ce nu sunt opere de artă. Am văzut că opera de artă se desăvârșește abia în reprezentarea pe care o dobândește și am fost obligați să tragem concluzia că toate operele de artă literare sunt capabile să se împlinească în lectură. Este valabil acest lucru și în cazul înțelegerii tuturor textelor? Sensul textelor se desăvârșește abia odată cu receptarea lor în subiectul care înțelege? Aparține, cu alte cuvinte, comprehensiunea de survenirea de sens a unui text în același mod în care aducerea-la-auz (*Zum-Gehör-Bringen*) aparține muzicii? Se mai poate numi acest lucru comprehensiune, dacă ne raportăm față de sensul unui text cu aceeași libertate pe care și-o atribuie artistul în raport cu partitura pe care o reproduce?

d) Reconstruirea și integrarea ca sarcini hermeneutice

Disciplina clasică privitoare la arta înțelegerii textelor este hermeneutica. Dacă raționamentul nostru este corect, adevărata problemă a hermeneuticii se formulează cu totul diferit de cum era ea cunoscută. Ea trimite în aceeași direcție în care a fost deplasată problema esteticii de către critica noastră a conștiinței estetice. Hermeneutica ar trebui atunci să fie înțeleasă într-un mod atât de cuprinzător, încât să includă întreaga sferă a artei și problematica acesteia. Asemenea oricărui text care se cere înțeles, o operă de artă – nu doar una literară – trebuie să fie înțeleasă la rândul ei, iar o asemenea comprehensiune se dorește a fi una competentă. Cu aceasta, conștiinței hermeneutice i se conferă o întindere ce o depășește pe cea a conștiinței estetice. *Estetica trebuie să se înglobeze în hermeneutică.* Acesta nu este doar un enunț ce privește vastitatea problemei, ci în primul rând o problemă de conținut. Hermeneutica trebuie definită invers, astfel încât să dea socoteală de experiența artei. Comprehensiunea trebuie gândită ca parte a survenirii de sens în care se constituie și se împlinește sensul tuturor enunțurilor – ale artei și ale celorlalte tradiții.

Vechea disciplină auxiliară teologică și filozofică a hermeneuticii a suferit în secolul al XIX-lea o dezvoltare sistematică care a făcut din ea fundamentul întregii îndeletniciri a științelor spiritului. Ea s-a ridicat în mod sistematic dincolo de finalitatea ei originară pragmatică, aceea de a face posibilă sau de a facilita înțelegerea textelor literare. Nu doar tradiția literară constituie o spiritualitate înstrăinată și care necesită o apropriere (*Aneignung*) nouă, mai vie. Tot ce nu se mai înalță nemijlocit în lumea sa exprimându-se în ea și prin ea, adică întreaga tradiție, arta, precum și toate celelalte creații spirituale ale trecutului, dreptul, religia etc., este înstrăinat de sensul său originar și nevoit să apeleze la acel spirit tălmăcitor și mediator pe care l-am denumit împreună cu grecii după Hermes, mesagerul divin. Hermeneutica își datorează poziția centrală în cadrul științelor spiritului *genezei conștiinței istorice.* Întrebarea este, însă, dacă amplitudinea problemei ce se formulează odată cu ea poate fi prezentată corect pornind de la premisele conștiinței istorice.

Cercetările de până acum în acest domeniu, marcate înainte de toate de fundamentarea hermeneutică a științelor spiritului întreprinsă de Wilhelm Dilthey[274] și de cercetările sale privind nașterea hermeneuticii[275], au delimitat dimensiunea problemei hermeneutice într-un mod propriu. Sarcina noastră, azi, ar putea fi aceea de a ne sustrage influenței covârșitoare a interogației diltheyene și a prejudecăților „istoriei ideilor" (*Geistesgeschichte*) întemeiată de aceasta.

Pentru a indica de la început despre ce anume este vorba și pentru a îmbina consecința sistematică a raționamentului nostru de până acum cu lărgirea pe care o suferă acum interogația noastră, este recomandabil să ne concentrăm asupra problemei care se formulează prin fenomenul artei. Oricât am fi reușit să clarificăm faptul că „conștiința estetică" este o abstracțiune ce nu poate anula apartenența operei de artă la lumea ei, rămâne neîndoielnic că arta nu aparține niciodată doar trecutului, ci este capabilă să depășească distanța dintre epoci prin propria ei prezență de sens. Astfel exemplul artei indică în ambele direcții un caz distinct de comprehensiune. Ea nu este doar obiectul conștiinței istorice și cu toate acestea înțelegerea artei include deja o mediere istorică. Cum se definește atunci sarcina hermeneuticii în raport cu aceasta?

Vom prezenta pornind de la Schleiermacher și Hegel două posibilități extreme de a gândi un răspuns la această întrebare. Acestea ar putea fi caracterizate prin conceptele de *reconstrucție* și *integrare*. Atât pentru Schleiermacher, cât și pentru Hegel, la început stă conștiința unei pierderi și a unei înstrăinări față de tradiția care provoacă reflecția hermeneutică. Cu toate acestea, cei doi definesc într-un mod foarte diferit sarcina hermeneuticii.

Schleiermacher, de a cărui teorie hermeneutică ne vom ocupa mai târziu, urmărește restaurarea determinării originare a unei opere în înțelegere. Căci arta și literatura care ne sunt transmise din trecut sunt smulse din lumea lor originară. Așa cum am arătat în analizele noastre, acest lucru este valabil pentru întreaga artă, deci și pentru artele literare, însă devine deosebit de limpede în cazul artelor plastice. Astfel, Schleiermacher scrie că „atunci când operele de artă intră în circulație" nu mai este vorba de o entitate naturală, originară, „deoarece fiecare operă își trage o parte din inteligibilitate din determinarea ei originară" „De aceea, opera de artă smulsă din contextul ei originar își pierde din caracterul semnificativ dacă acest context nu este conservat istoric". El afirmă chiar că, „prin urmare, o operă de artă se înrădăcinează în solul și glia ei, în mediul ei. Ea își pierde deja semnificația dacă este smulsă din acest mediu și intră în circulație; este asemenea unui lucru care a fost salvat din flăcări, iar acum este plin de arsuri"[276]

Nu rezultă de aici că opera de artă își are adevărata semnificație doar în locul de care aparține originar? Surprinderea semnificației sale este, deci, un fel de restaurare a elementului originar? Dacă ne vom da seama și vom recunoaște că opera de artă nu este obiectul atemporal al trăirii estetice, ci aparține unei „lumi" care abia ea îi determină pe deplin semnificația, va rezulta de aici că adevărata semnificație a operei de artă poate fi înțeleasă pornind de la această „lume", deci, înainte de toate de la originea și geneza ei. Restaurarea acestei „lumi" căreia îi aparține, restaurarea stării originare pe care o „vizase" artistul creator, performarea în maniera originară, toate aceste mijloace ale reconstrucției istorice ar putea să revendice capacitatea de a face inteligibilă adevărata semnificație a unei opere de artă și de a o proteja împotriva neînțelegerii (*Mißverständnis*) și falsei actualizări.

[274] *Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften*, Bd. VII și VIII.

[275] Idem, Bd. V.

[276] Schleiermacher, *Ästhetik*, ed. R. Odebrecht, p. 84 sq.

Într-adevăr, aceasta este ideea pe care o presupune în mod tacit întreaga hermeneutică a lui Schleiermacher. Cunoașterea istorică deschide, după Schleiermacher, calea restaurării a ceea ce a fost pierdut și a tradiției, în măsura în care recuperează elementul ocazional și originar. Astfel, efortul hermeneutic caută să recupereze în spiritualitatea autorului „punctul de ancorare", care ar urma să facă pe deplin inteligibilă semnificația unei opere de artă, exact așa cum procedează în rest cu textele năzuind să reproducă producția originară a autorului.

Restaurarea condițiilor în care o operă ce aparține tradiției și-a îndeplinit menirea originară este, desigur, o operație auxiliară esențială. Doar că se impune întrebarea dacă ceea ce este obținut astfel este într-adevăr acea *semnificație* a operei de artă pe care o căutăm și dacă înțelegerea este definită corect atunci când vedem în ea o a doua creație, reproducerea producției originare. O asemenea definire a hermeneuticii este, până la urmă, la fel de lipsită de noimă ca orice încercare de restituire și restaurare a unei vieți trecute. Restaurarea circumstanțelor originare este, asemenea oricărei restaurări, o străduință neputincioasă, având în vedere istoricitatea ființei noastre. Viața restaurată, recuperată din depărtarea în care se afla nu este cea originară. Ea câștigă în perpetuarea depărtării doar un *Dasein* secundar cultural. Tendința manifestă în ultima vreme de a scoate operele de artă din muzeu și de a le readuce în locul originar al determinării lor, sau de a reda monumentelor arhitectonice forma lor originară nu poate decât să confirme acest lucru. Chiar și o pictură readusă din muzeu în biserică, sau clădirea adusă la starea ei inițială nu sunt ceea ce au fost odată; acestea devin obiective turistice. Tot astfel, un travaliu hermeneutic pentru care comprehensiunea ar însemna restaurarea originarului rămâne doar comunicarea unui sens defunct.

Spre deosebire de acesta, *Hegel* reprezintă o altă posibilitate de a echilibra câștigul și deficitul demersului hermeneutic. El are conștiința cea mai limpede a neputinței oricărei restaurări atunci când afirmă, cu privire la apusul vieții antice și a „religiei culturii"[277], că operele muzelor „sunt numai ceea ce ele sunt pentru noi: fructe frumoase culese din pom, o soartă binevoitoare ni le-a oferit așa cum o tânără fată prezintă acele fructe; nu mai există nici viața reală a existenței lor, pomul care le-a purtat, pământul și elementele care constituiau substanța lor, nici clima care făcea caracterul sau schimbarea anotimpurilor ce stăpânea procesul devenirii lor. – Astfel, soarta nu ne dă, cu operele acelei arte, lumea lor, primăvara și vara vieții etice în care ele au înflorit și s-au copt, ci numai amintirea învăluită a acestei realități". Hegel numește comportamentul urmașilor față de operele transmise prin tradiție o „activitate exterioară" „care șterge de pe aceste fructe câteva picături de ploaie sau fire de praf și clădește în locul elementelor lăuntrice ale realității înconjurătoare, născătoare și însuflețitoare a eticului schelăria ramificată a elementelor moarte ce țin de existența ei exterioară, a limbii, a istoricului ș. a. m. d., nu pentru a se familiariza cu ea, ci doar pentru a și-o reprezenta în sine însuși."[278] Ceea ce Hegel descrie aici este exact ceea ce cuprindea exigența unei conservări istorice formulată de Schleiermacher, însă aceasta

[277] Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, ed. Hoffmeister, p. 524. [Vezi *Fenomenologia spiritului*, Ed. Academei Republicii Populare Române, București, 1965, traducere de Virgil Bogdan, p. 422 sq. – n. trad.]

[278] Cât de puțin reprezenta însă această „familiarizare" o soluție pentru Hegel o dovedește următoarea frază din „Aesthetik" (Hotho II, 233): „Este inutil să ne însușim într-un mod substanțial, ca să spunem așa, viziuni trecute asupra lumii, adică să vrem să ne consolidăm într-una din aceste modalități contemplative, să devenim catolici, de exemplu, așa cum au făcut-o mulți în ultima vreme de dragul artei, pentru a-și fixa spiritul."

conține la Hegel de la bun început un accent negativ. Explorarea elementului ocazional, care completează semnificația operelor de artă, nu este capabilă să le reconstituie. Acestea rămân fructe culese din pom. Plasându-le din nou în contextul lor istoric nu vom obține un raport ce ține de viață, ci doar unul de simplă reprezentare. Hegel nu contestă prin aceasta faptul că un comportament istorizant de acest tip față de arta trecutului constituie o sarcină legitimă. El exprimă doar principiul cercetărilor de istoria artei care constituie în ochii săi, asemenea oricărui comportament „istoric", un travaliu exterior.

Adevărata sarcină a spiritului gânditor față de istorie și față de istoria artei n-ar fi, după Hegel, una exterioară, atâta timp cât spiritul s-ar vedea reprezentat în ea pe sine însuși într-un mod superior. Depănând în continuare imaginea fetei care prezintă fructele rupte din pom, Hegel scrie următoarele: „Însă, așa cum fata care oferea fructele culese este mai mult decât natura care le prezenta nemijlocit, răspândită în condițiile și elementele ei – pomul, aerul, lumina etc. –, fiindcă ea le cuprinde pe toate într-un fel mai înalt în raza ochiului conștient de sine și în gestul care oferă, tot astfel spiritul soartei care ne oferă acele opere de artă este mai mult decât viața etică și decât realitatea acelui popor, căci el este *interiorizarea* (*Er-Innerung*) spiritului, în ele încă *exteriorizat*, este spiritul soartei tragice care adună pe toți acești zei individuali și acele atribute ale substanței într-un singur panteon, în spiritul conștient de sine ca Spirit."

Hegel depășește aici întreaga dimensiune în care se plasa problema comprehensiunii la Schleiermacher. Hegel o ridică pe fundamentul pe care întemeiase întreaga filozofie ca formă supremă a spiritului absolut. În cunoașterea absolută a filozofiei se desăvârșește acea conștiință de sine a spiritului care, așa cum spune textul, cuprinde în sine și adevărul artei „într-un mod mai înalt" Astfel, filozofia, respectiv pătrunderea de sine istorică a spiritului (*geschichtliche Selbstdruchdringung*), este pentru Hegel cea care rezolvă sarcina hermeneutică. Ea constituie poziția contrară extremă față de uitarea de sine a conștiinței istoriei. În ea comportamentul istoric al reprezentării (*Vorstellung*) se transformă într-una reflexivă față de trecut. Hegel exprimă aici un adevăr decisiv în măsura în care esența spiritului istoric nu rezidă în restituirea trecutului, ci în *medierea gânditoare față de viața prezentă*. Hegel are dreptate atunci când concepe o asemenea mediere gânditoare nu ca un raport exterior și ulterior, ci o așază pe aceeași treaptă cu adevărul artei. El este astfel superior concepției lui Schleiermacher despre hermeneutică. Am fost la rândul nostru nevoiți, datorită întrebării referitoare la adevărul artei, să formulăm o critică a conștiinței estetice și a celei istorice, în măsura în care ne întrebăm în legătură cu *adevărul* care se manifestă în artă și istorie.

Partea a doua

Lărgirea întrebării privitoare la adevăr asupra comprehensiunii în științele spiritului

Qui non intelligit res,
Non potest ex verbis sensum elicere
M. Luther*

I. Preliminarii istorice

1. Caracterul problematic al hermeneuticii romantice și al aplicării acesteia asupra istoriei

a) Metamorfoza esențială a hermeneuticii între iluminism și romantism

În cazul în care ne decidem să-l urmăm mai curând pe Hegel decât pe Schleiermacher, atunci vom fi nevoiți să accentuăm într-un mod cu totul diferit momentele istoriei hermeneuticii. Aceasta nu-şi va mai avea împlinirea în eliberarea comprehensiunii istorice de toate prejudecățile dogmatice, iar naşterea hermeneuticii nu va mai putea fi considerată sub aspectul în care a prezentat-o Dilthey, urmându-l pe Schleiermacher. Va trebui mai curând să parcurgem din nou traseul deschis de către Dilthey, încercând să identificăm noi țeluri decât cele pe care le avea în vedere conştiința de sine istorică a lui Dilthey. Lăsăm, cu toate acestea, la o parte interesul dogmatic legat de problema hermeneutică pe care o reprezenta deja Vechiul Testament pentru biserică[1] şi ne vom mulțumi să urmărim evoluția în epoca modernă a metodei hermeneutice care duce la geneza conştiinței istorice.

α) *Preistoria hermeneuticii romantice*

Tehnologia comprehensiunii şi interpretării (*Auslegung*) s-a dezvoltat pe două căi, cea a teologiei şi cea a filologiei, dintr-un impuls analog. Hermeneutica teologică s-a dezvoltat, aşa cum frumos o descrie Dilthey[2], din travaliul defensiv al interpretării biblice reformatoare în fața atacului teologilor tridentini şi a recursului acestora la argumentul caracterului indispensabil al tradiției. Hermeneutica filologică s-a dezvoltat la rândul ei ca un instrumentar al exigenței umaniste de a redescoperi literatura clasică. Ambele trasee

---

* WA Tischreden 5; 26, 11-16, nr. 5246.

Să ne gândim la Augustin cu a sa *De doctrina christiana.* Vezi mai recent articolul publicat de G. Ebelings, *Hermeneutik*, în RGG[3]

[2] Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik*, Ges. Schriften, Bd. V, 317-338. [A apărut între timp varianta originală de o înaltă erudiție a lui Dilthey în Bd. 2, 2 a biografiei lui Schleiermacher. Vezi şi textul meu omagial în *Ges. Werke*, Bd. 2 (Postfață la ediția a treia la *W u M*) p. 463 sq.]

vorbesc despre o redescoperire, şi anume despre o redescoperire a ceva ce nu era pur şi simplu necunoscut, dar al cărui sens a devenit străin şi inaccesibil. Literatura clasică, prezentă permanent în calitate de material formativ, nu era însă integrată complet în lumea creştină, iar Biblia era desigur textul sacru al bisericii citit în permanenţă, însă înţelegerea ei era determinată de tradiţia dogmatică a bisericii şi – conform convingerii reformatorilor – ocultată. În cazul ambelor filiere avem de a face cu limbi străine, şi nu cu limbajul erudit universal al evului mediu latin, astfel încât studiul tradiţiei originare ce trebuia recuperată făcea necesară învăţarea limbilor greacă şi ebraică, precum şi purificarea latinei. Hermeneutica revendica astfel în cazul ambelor tradiţii, atât pentru literatura umanistă, cât şi pentru Biblie, elucidarea sensului originar al textelor prin procedee tehnice specializate. O importanţă deosebită dobândeşte aici faptul că prin contribuţia lui Luther şi a lui Melanchton s-a ajuns la unificarea tradiţiei umaniste cu impulsul reformator.

Premisa hermeneuticii biblice o constituie – în măsura în care hermeneutica biblică poate fi considerată drept precursoare a hermeneuticii moderne ce ţine de ştiinţele spiritului – principiul Scripturii postulat de reformă. Poziţia lui Luther[3] poate fi formulată aproximativ în felul următor: Sfânta Scriptură este *sui ipsius interpres*. Pentru a dobândi înţelegerea justă a acesteia nu este nevoie de tradiţie şi nici de o artă a interpretării în sensul teoriei antice despre sensul cvadruplu al Scripturii. Litera acesteia dispune de un sens univoc, ce poate fi extras din ea însăşi, care este *sensus litteralis*. Metoda alegorică în special, care părea indispensabilă omogenităţii dogmatice a învăţăturii biblice, este legitimă doar acolo unde intenţia alegorică este dată chiar în Scriptură. Astfel ea este adecvată în cazul discursului alegoric. Dimpotrivă, Vechiul Testament nu are voie să-şi dobândească relevanţa specifică creştină printr-o interpretare alegorică. El trebuie înţeles literal şi are o semnificaţie creştină tocmai prin faptul că este înţeles astfel, recunoscându-se în el punctul de vedere al legii pe care o abolește fapta mântuitoare a lui Isus.

Sensul literal al Scripturii nu poate fi înţeles peste tot şi în fiecare clipă în mod univoc. Căci Sfânta Scriptură ca întreg este cea care îndrumă înţelegerea particularului, aşa cum, invers, acest tot poate fi achiziţionat doar din comprehensiunea particularului. O asemenea relaţie circulară a întregului cu părţile nu reprezintă nimic nou în sine. Acest lucru îl cunoştea şi retorica antică, care compară cuvântarea desăvârşită cu corpul organic, cu raportul dintre cap şi membre. Luther şi succesorii săi[4] au preluat această imagine răspândită în retorica clasică transferând-o asupra metodei înţelegerii şi au formulat drept principiu general al unei interpretări textuale faptul că toate detaliile unui text trebuie

---

[3] Principiile hermeneutice ale exegezei Bibliei a lui Luther au fost cercetate amănunţit după K. Holl înainte de toate de către G. Ebeling. (Vezi G. Ebeling, *Evangelienauslegung. Eine Untersuchung zu Luthers Hermeneutik*, [1942], *Die Anfänge von Luthers Hermeneutik* [ZThK 48, 1951, 172-230] şi, mai nou, „Wort Gottes und Hermeneutik" [*ZThK* 56, 1959]). Va trebui să ne mulţumim aici cu o prezentare sumară ce serveşte doar evidenţierii cotiturii hermeneuticii către elementul istoric produsă în secolul al XVIII-lea. În legătură cu problematica referitoare la „sola scriptura" vezi şi G. Ebeling, RGG[3] s. v. Hermeneutik. [Vezi G. Ebeling, „Wort und Glaube", Bd. II, Tübingen, 1969, pp. 99-120, precum şi lucrarea mea, „Klassische und Philosophische Hermeneutik", în *Ges. Werke*, Bd. 2, pp. 92-117 şi de asemenea H. G. Gadamer/G. Boehm (ed.), *Philosophische Hermeneutik*, Frankfurt, 1976].

[4] Comparaţia dintre *caput* şi *membra* se găseşte şi la Flacius.

înțelese pornind de la *contextus*, înlănțuirea sa, şi de la sensul unitar către care tinteşte întregul, *scopus*-ul[5].

Recurgând la acest principiu în interpretarea Sfintei Scripturi, teologia reformatoare rămâne la rândul ei prizoniera unei premise fundamentate dogmatic. Ea formulează premisa conform căreia Biblia însăşi constituie o unitate. Judecând din perspectiva punctului de vedere istoric dezvoltat de secolul al XVIII-lea, teologia reformatoare este la rândul ei dogmatică şi blochează calea unei interpretări individuale sănătoase a Sfintei Scripturi, una care ar avea în vedere în mod separat coeziunea relativă a unei scrieri, scopul şi compoziția ei.

Mai mult, teologia reformatoare nu pare să fie nici măcar consecventă. Apelând în cele din urmă la crezul protestant ca principiu călăuzitor pentru înțelegerea unității Bibliei, ea anulează la rândul ei principiul Scripturii în favoarea unei tradiții reformatoare în orice caz destul de scurtă. Astfel a judecat acest lucru nu doar teologia contrareformatoare, ci şi Dilthey[6] Comentariile acestuia referitoare la contradicțiile hermeneuticii protestante sunt hrănite de orgoliul științelor istorice ale spiritului. De altfel, vom mai avea ocazia să ne întrebăm în ce măsură se justifică această siguranță de sine – având în vedere tocmai sensul teologic al exegezei biblice – şi dacă principiul filologico-hermeneutic potrivit căruia comprehensiunea unui text se întemeiază în acesta nu este la rândul său insuficient într-o anumită măsură, necesitând o completare de cele mai multe ori nemărturisită din partea unei directive dogmatice.

Cu toate acestea, o asemenea întrebare poate fi formulată abia azi, după ce elucidarea istorică şi-a cântărit pe deplin posibilitățile. Studiile lui Dilthey asupra genezei hermeneuticii expun o înlănțuire coerentă în sine şi convingătoare în raport cu premisele conceptului de știință al epocii moderne. Hermeneutica trebuia să se desprindă mai întâi de toate din limitările dogmatice şi să se elibereze pentru a se ridica la semnificația

---

5 Apariția conceptului de sistem îşi are temeiul, în mod evident, pe aceeaşi situație teologică precum cea a hermeneuticii. Deosebit de instructivă este în acest sens lucrarea lui O. Ritschl, *System und systematische Methode in der Geschichte des wissenschaftlichen Sprachgebrauchs und in der philosophischen Methodologie*, Bonn, 1906. În ea se arată că, datorită faptului că refuza să mai fie o prelucrare enciclopedică a tradiției dogmatice, şi năzuia să reorganizeze învățătura creştină pornind de la unele pasaje esențiale ale Bibliei (*loci communes*), teologia reformatoare insista în favoarea unei sistematici – o constatare de două ori relevantă dacă ne gândim la apariția ulterioară a termenului „sistem" în filozofia secolului al XVII-lea. Si aici pătrunde ceva nou în ansamblul tradițional al științei universale scolastice: știința naturii. Acest element nou a obligat filozofia la o sistematizare, respectiv o armonizare a vechiului cu noul. Conceptul de sistem, care a devenit de atunci o rechizită indispensabilă metodic a filozofiei, îşi are deci rădăcinile istorice în divorțul dintre filozofie şi știință, care se produce la începutul epocii moderne, iar motivul pentru care acest concept apărea drept o necesitate firească cu care se confrunta filozofia era că acest divorț între filozofie şi știință formulează de atunci sarcina durabilă a filozofiei. [În ceea ce priveşte etimologia: trebuie să pornim de la Epinomis 991e unde cuvântul σύστημα apare împreună cu ἀριθμός şi ἁρμονία. El pare astfel transferat din sfera raporturilor numerice şi tonale asupra ordinii celeste (Vezi *St. V. fr.* II, 168, 11 sq.). Am putea să ne gândim şi la conceptul heraclitean de ἁρμονία (*VS* 12 B 54): disonanțele apar drept „depăşite" în intervalele armonice. Unificarea a ceea ce este discordant se întâlneşte, de asemenea, în accepțiunea astronomică şi în cea filozofică a conceptului de „sistem".]

6 Vezi Dilthey II, p. 126, nota 3, în care se trimite la critica lui Richard Simon îndreptată împotriva lui Flacius.

universală a unui organon istoric. Acest lucru a avut loc în secolul al XVIII-lea, când figuri precum Semler și Ernesti și-au dat seama că o înțelegere adecvată a Scripturii presupune recunoașterea diversității autorilor acesteia, așadar, renunțarea la unitatea dogmatică a canonului. Odată cu această „eliberare a exegezei (*Auslegung*) de dogmă" (Dilthey) ansamblul textelor sacre ale creștinismului a dobândit rolul unei colecții de izvoare istorice ce trebuiau supuse în calitate de opere scrise nu doar unei interpretări gramaticale, ci în același timp și uneia istorice[7]. Înțelegerea bazată pe coerența întregului reclama acum, în mod necesar, și restituirea istorică a contextului vital căruia îi aparțin documentele. Vechiul principiu exegetic, potrivit căruia particularul trebuia înțeles din perspectiva întregului, nu se mai raporta la și nu mai era limitat, de această dată, de unitatea dogmatică a canonului, ci viza vastitatea realității istorice de a cărei totalitate aparține documentul istoric particular.

Și pentru că de acum încolo nu mai există o diferență între interpretarea textelor sacre și profane și, prin urmare, există *o singură* hermeneutică, această hermeneutică nu este doar o funcție propedeutică a oricărei științe a istoriei – ca tehnică a exegezei corecte a izvoarelor scrise –, ci cuprinde sarcinile acesteia. Căci ceea ce este valabil pentru izvoarele scrise, și anume că fiecare propoziție poate fi înțeleasă doar din înlănțuirea lor, este valabil și pentru conținuturile pe care le relatează. Nici semnificația acestora nu este stabilă în sine. Înlănțuirea istoriei universale, în care obiectele particulare ale cercetării istorice, atât cele importante cât și cele mărunte, se manifestă în adevărata lor semnificație relativă, constituie la rândul ei un întreg pornind de la care toate elementele particulare sunt înțelese pe deplin în sensul lor, la fel cum, invers, acest întreg poate fi înțeles pe deplin abia plecând de la acestea. Istoria universală este într-un fel uriașa carte întunecată, antologia redactată în limbile trecutului a spiritului omenesc, al cărei text trebuie înțeles. Revendicarea istorică se definește pe sine după modelul filologiei de care se slujește. Vom vedea că, într-adevăr, acesta este modelul pe care, urmându-l, Dilthey întemeiază *Weltanschauung*-ul istoric.

În ochii lui Dilthey hermeneutica accede la esența ei propriu-zisă abia atunci când își transformă statutul de servantă a unei sarcini dogmatice – care pentru teologii creștini era dreapta propovăduire a Evangheliei – în funcția de organon istoric. Dacă, dimpotrivă, idealul elucidării istorice, al cărui adept este Dilthey, s-ar dovedi a fi o iluzie, atunci preistoria hermeneuticii pe care o schițează dobândește la rândul ei o cu totul altă semnificație; întoarcerea către conștiința istorică nu mai înseamnă, în acest caz, eliberarea ei de lanțurile dogmei, ci o metamorfoză esențială. Exact același lucru este valabil pentru hermeneutica filologică. Căci *ars critica* a filologiei se sprijinea inițial pe exemplaritatea nereflectată a antichității clasice, a cărei tradiție o cultiva. Și aceasta trebuie să sufere o transformare esențială dacă între antichitate și prezent nu mai există raportul univoc dintre un model și posteritatea sa. Că lucrurile stau așa o dovedește acea *querelle des anciens et des modernes* care anunță tema generală a întregii epoci cuprinse între clasicismul francez și clasicii germani. Pornind de la această temă trebuia să fie dezvoltată reflecția istorică ce a adus cu sine, în cele din urmă, dispariția pretenției normative a antichității clasice. Prin urmare, pe ambele căi – cea a filologiei și cea a teologiei – avem de a face cu un proces

[7] Semler, care formulează această cerință, mai este încă convins că servește astfel sensului soteriologic al Bibliei în măsura în care cel ce înțelege istoric ar fi acum „capabil să se pronunțe asupra acestor obiecte în modul în care acest lucru este reclamat de către vremurile schimbate și circumstanțele diferite în care trăiesc semenii noștri" (citat apud G. Ebeling, *RGG*[3] Hermeneutik) – așadar istorie în slujba unei *applicatio*.

identic care a condus până la urmă la conceperea unei hermeneutici universale pentru care exemplaritatea specială a tradiţiei nu mai constituie o premisă a sarcinii hermeneutice.

Constituirea unei ştiinţe a hermeneuticii, aşa cum a fost ea realizată de către Schleiermacher în disputa cu filologii F. A. Wolf şi F. Ast şi în prelungirea hermeneuticii teologice a lui Ernesti, nu este, aşadar, pur şi simplu un alt pas în istoria artei înţelegerii. Istoria comprehensiunii este însoţită încă din zilele filologiei antice de o reflecţie teoretică. Însă aceste reflecţii au caracterul unei „Kunstlehre" (*„teoria unei arte"*), adică vor să servească artei înţelegerii aşa cum o fac, de exemplu, retorica în slujba artei oratoriei, poetica în slujba artei poetice şi a judecării acesteia. În acest sens al termenului, hermeneutica teologică a patristicii şi cea a reformei au fost la rândul lor teorii ale unei arte. Însă de această dată este problematizată comprehensiunea ca atare. Universalitatea acestei probleme demonstrează că înţelegerea a devenit o sarcină într-un sens nou, fapt ce conferă un sens nou şi hermeneuticii teologice. Ea nu mai este o teorie a unei arte care slujeşte practicii filologilor sau practicii teologilor. Deşi până la urmă Schleiermacher îşi numeşte hermeneutica tot „Kunstlehre" (*tehnologie* – n. trad.), o face într-un sens sistematic cu totul diferit. El încearcă să obţină fundamentarea teoretică a metodei comune a teologilor şi filologilor întorcându-se în cazul ambelor chestiuni la un raport mai profund de comprehensiune a unor gânduri.

Filologii, care erau predecesorii săi nemijlociţi, se situau diferit. Pentru ei, hermeneutica era determinată de conţinutul a ceea ce trebuia înţeles – iar acest lucru era unitatea de la sine înţeleasă a literaturii antic-creştine. Obiectivul lui Ast, cel al unei hermeneutici universale, „unitatea ce trebuie dată la iveală a vieţii greceşti şi a celei creştine", exprimă ceea ce gândesc în fond toţi „umaniştii creştini"[8] Schleiermacher, dimpotrivă, *nu mai* caută unitatea hermeneuticii în *unitatea de conţinut* a *tradiţiei* asupra căreia urmează să fie aplicată comprehensiunea, ci desprinsă de orice individualizare de conţinut în unitatea unei proceduri (*Verfahren*) care nu mai este diferenţiată nici măcar prin modul în care se transmit ideile, prin scriere sau pe cale orală, într-o limbă străină sau într-una contemporană cu propriul idiom. Efortul comprehensiunii are loc peste tot unde nu rezultă o înţelegere nemijlocită, cu alte cuvinte acolo unde trebuie luată în considerare eventualitatea unei neînţelegeri.

Ideea lui Schleiermacher a unei hermeneutici universale se precizează pornind de aici. Ea se naşte din ipoteza că experienţa alterităţii şi posibilitatea neînţelegerii au un caracter universal. Firesc că o asemenea alteritate este mai mare, iar neînţelegerea mai probabilă în cazul vorbirii meşteşugite decât în cel al vorbirii lipsite de artă, iar în cazul vorbirii fixate prin scris mai mare decât în cel al oralităţii care este secondată, parcă, în permanenţă de co-interpretarea prin viul grai. Însă tocmai extinderea sarcinii hermeneutice asupra „dialogului semnificativ", care este caracteristică în mod deosebit pentru Schleiermacher, arată răsturnarea fundamentală suferită de sensul alterităţii – a cărei depăşire trebuie să o realizeze hermeneutica – faţă de tematica de până atunci a hermeneuticii. Într-un sens nou, universal, alteritatea este dată în mod indisolubil odată cu individualitatea lui „tu"

Cu toate acestea nu trebuie să considerăm simţul viu, ba chiar genial pentru individualitatea umană care-l caracterizează pe Schleiermacher drept o particularitate individuală care influenţează aici teoria. Mai curând refuzul a tot ce trecea în epoca Luminilor

[8] Dilthey, care observă în mod just acest lucru, dar îl judecă diferit, scrie deja în 1859: „Trebuie să avem în vedere că filologia, teologia, istoria şi filozofia... nu erau câtuşi de puţin atât de diferite pe cât suntem obişnuiţi să credem. Căci abia Heyne a delimitat locul filologiei ca disciplină particulară, iar Wolf este primul care se înscrie ca student la filologie" (*Der junge Dilthey*, p. 88).

drept natură comună a umanităţii sub titulatura „ideilor raţionale" este cel care obligă la o redefinire fundamentală a raportului faţă de tradiţie[9]. Tehnica comprehensiunii este socotită demnă de o atenţie teoretică principială şi o cultivare universală, fiindcă nici consensul întemeiat biblic, nici cel raţional nu mai constituie firul călăuzitor dogmatic al înţelegerii textelor. Prin urmare, Schleiermacher este preocupat să ofere o motivaţie sistematică reflecţiei hermeneutice şi să plaseze astfel problema hermeneuticii într-un orizont necunoscut hermeneuticii de până atunci.

Pentru a plasa într-un orizont adecvat redirecţionarea propriu-zisă pe care Schleiermacher o imprimă istoriei hermeneuticii vom elabora un raţionament ce nu joacă nici un rol la Schleiermacher şi care a dispărut în întregime după Schleiermacher din interogaţia hermeneutică (ceea ce restrânge şi interesul istoric al lui Dilthey faţă de istoria hermeneuticii), dar care domină în realitate problema hermeneuticii şi ne face să înţelegem poziţia lui Schleiermacher în cadrul istoriei hermeneuticii. Pornim de la următorul principiu: „Înţelegerea înseamnă mai întâi a te înţelege unul cu celălalt". Comprehensiunea este mai întâi un acord. Oamenii se înţeleg unii pe ceilalţi mai întâi nemijlocit, cu alte cuvinte comunică până la obţinerea unui acord. Comunicarea este deci întotdeauna înţelegere asupra unui lucru. A te înţelege unul cu celălalt înseamnă a te înţelege în ceea ce priveşte ceva. Limba ne indică deja că „lucrul despre care" (*worüber*) şi „în legătură cu care" (*worin*) nu constituie un obiect arbitrar al vorbirii faţă de care înţelegerea reciprocă îşi caută în mod independent propria cale, ci este mai curând cale şi ţel al înţelegerii înseşi. Iar dacă este valabil pentru doi oameni – independent de acel „ceva despre care" şi „în legătură cu care" – că se înţeleg, atunci acest lucru înseamnă că ei nu se înţeleg doar în ceea ce priveşte anumite chestiuni, ci în toate lucrurile esenţiale care leagă oamenii. Comprehensiunea devine o sarcină specifică doar acolo unde această existenţă firească în subînţelegerea a ceea ce este vizat, care constituie o vizare a *lucrului* (*Sache*) comun, este perturbată. Acolo unde au apărut neînţelegeri sau acolo unde exprimarea unei opinii uimeşte prin caracterul ei ininteligibil, abia acolo viaţa firească în lucrul vizat este obstrucţionată astfel încât opinia ca opinie, cu alte cuvinte ca opinie a celuilalt, a lui „tu", sau a textului, devine un dat fix. Dar chiar şi atunci se caută în general comunicarea (*Verständigung*) – şi nu doar înţelegerea (*Verständnis*) – astfel încât se parcurge din nou traseul ce trece prin lucru. Abia atunci când toate aceste drumuri şi căi de întoarcere care constituie tehnica dialogului, a argumentării, a interogării, a obiectării şi infirmării şi care sunt aplicate şi în faţa unui text sub forma dialogului interior pe care-l poartă sufletul ce caută înţelegerea se dovedesc inutile, abia atunci se va modifica interogaţia. Abia atunci efortul de înţelegere va observa individualitatea lui „tu" şi va lua în considerare *particularitatea* acestuia. În măsura în care este vorba despre o limbă străină, textul va fi mereu obiectul unei interpretări gramatical-lingvistice, însă acest lucru nu constituie decât o condiţie preliminară. Problema propriu-zisă a înţelegerii irumpe atunci când în cursul efortului de înţelegere a conţinutului se ridică următoarea întrebare reflexivă: cum şi-a format el această opinie? Căci este limpede că o asemenea interogaţie anunţă o alteritate de un tip cu totul diferit şi semnifică în cele din urmă renunţarea la un sens comun.

---

[9] Chr. Wolff şi şcoala sa considerau în mod consecvent „arta universală a interpretării" ca parte a filozofiei, deoarece „totul năzuieşte până la urmă către capacitatea de a cunoaşte şi a verifica adevărurile altora după ce vorba lor a fost înţeleasă" (Walch 165). Lucrurile stau la fel şi pentru Bentley, care solicită următoarele din partea unui filozof: „Singurele călăuze ale raţiunii sale: lumina gândurilor autorului şi forţa lor irezistibilă" (apud Wegner, *Altertumskunde,* p. 94).

Un exemplu bun (și totodată unul din cele mai vechi documente) în acest sens îl reprezintă *critica spinozistă a Bibliei*. Spinoza dezvoltă în capitolul al 7-lea al *Tractatus theologico-politicus* metoda sa de interpretare a Sfintei Scripturi pornind de la interpretarea naturii. Ceea ce este în mintea (*mens*) autorilor trebuie inferat din datele istorice – în măsura în care aceste cărți relatează despre lucruri (istoria unor miracole și revelații) ce nu sunt derivabile din principiile familiare rațiunii naturale. Și în aceste lucruri care sunt incomprehensibile în sine (*imperceptibiles*) se poate înțelege despre ce este vorba, indiferent de faptul că Scriptura conține în mod indiscutabil un sens moral, cu condiția să cunoaștem în mod „istoric" spiritul autorului, adică, depășindu-ne prejudecățile, să nu ne concentrăm decât asupra lucrurilor pe care autorul le-ar fi putut avea în minte.

Așadar, necesitatea interpretării istorice „în spiritul autorului" rezultă aici din caracterul hieroglific, incomprehensibil al conținutului. Nimeni nu-l va interpreta pe Euclid luând în considerare viața, formația și moravurile (*vita, studium et mores*) autorului[10], iar acest lucru ar fi valabil și pentru spiritul Bibliei în ceea ce privește chestiunile morale (*circa documenta moralia*). Doar fiindcă în povestirile biblice apar lucruri incomprehensibile (*res imperceptibiles*), înțelegerea acestora ar fi dependentă de capacitatea noastră de a descoperi prin investigație judecata autorului din întregul scrierii sale (*ut mentem auctoris percipiamus*). Iar în acest caz este într-adevăr irelevant dacă lucrul la care se face referire corespunde sau nu înțelegerii noastre, căci noi dorim să cunoaștem doar sensul propozițiilor (*sensus orationum*) și nu adevărul (*veritas*) acestora. Pentru aceasta este necesară eliminarea oricărei tendențiozități, chiar și a celei determinate de rațiune (și cu atât mai mult a celei determinate de prejudecățile noastre) (§17).

„Naturalețea" înțelegerii Bibliei se întemeiază, deci, pe faptul că inteligibilul ajunge să poată fi priceput, iar ininteligibilul devine inteligibil din perspectivă „istorică". Perturbarea înțelegerii nemijlocite a lucrurilor în adevărul lor motivează ocolul istoric. Ce anume înseamnă principiul interpretativ formulat astfel pentru raportul propriu al lui Spinoza cu tradiția biblică constituie o problemă distinctă. În orice caz, în ochii lui Spinoza *volumul* de elemente biblice ce pot fi înțelese doar pe această cale, în mod istoric, este foarte mare, chiar dacă spiritul întregului (*quod ipsa veram virtutem doceat*) este inteligibil, iar ceea ce poate fi înțeles are o *semnificație* predominantă.

Cercetând astfel preistoria hermeneuticii istorice, trebuie să subliniem mai întâi corespondența strânsă existentă între filologie și știința naturii în reflecția ei timpurie despre sine, care are o dublă semnificație. Pe de o parte, „naturalețea" procedurii științelor naturii trebuie să fie valabilă și pentru poziția față de tradiția biblică – și acest lucru îl slujește metoda istorică. Pe de altă parte însă, naturalețea tehnicii filologice practicată în exegeza biblică conferă cunoașterii naturii sarcina de „a descifra cartea naturii"[11]. În sensul acesta modelul *filologiei* este călăuzitor pentru metoda științelor naturii.

În aceasta se reflectă faptul că adversarul în fața căruia trebuie să se impună noua știință despre natură este cunoașterea atestată prin Sfânta Scriptură și autorități. Esența propriu-zisă a noii științe este dată, spre deosebire de aceasta, de propria ei metodică ce conduce prin intermediul matematicii și al rațiunii către înțelegerea inteligibilului în sine.

---

[10] Este simptomatic pentru triumful gândirii istorice faptul că Schleiermacher cântărește în hermeneutica sa posibilitatea de a-l interpreta chiar și pe Euclid potrivit „laturii sale subiective", cercetând geneza ideilor sale (151).

[11] Bacon își concepea noua metodă ca *interpretatio naturae*. Vezi infra, p. 264 sq. [Vezi și E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, p. 116 sq. și E. Rothacker, *Das Buch der Natur. Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte*. Aus dem Nachlaß herausgegeben und bearbeitet von W. Perpeet, Bonn, 1979.]

Critica istorică a Bibliei, care se impune în secolul al XVIII-lea, are un fundament absolut dogmatic, după cum o arată şi această scurtă privire asupra lui Spinoza, în credinţa în raţiune a iluminismului. Şi alţi precursori ai gândirii istorice, printre care se numără în secolul al XVIII-lea câteva nume mult timp dispărute, au încercat în mod similar să ofere instrucţiuni în vederea înţelegerii şi interpretării textelor istorice. Printre aceştia a fost scos în evidenţă în mod deosebit *Chladenius*[12] drept un precursor al hermeneuticii romantice[13], la care găsim, într-adevăr, interesantul concept al „perspectivei" (*Sehepunkt*) – introdus ca motiv al faptului că „cunoaştem un lucru într-un anume fel şi nu altul" –, un concept ce provine din optică şi pe care autorul îl preia în mod explicit de la Leibniz.

Însă aşa cum ne dezvăluie o privire aruncată asupra titlului scrierii sale, îl vom judeca greşit pe Chladenius dacă vom vedea în hermeneutica sa o anticipare a metodei istorice. Şi nu doar deoarece cazul „interpretării cărţilor istorice" nu constituie tema sa principală; aici este vorba despre conţinutul raportat la lucruri al scrierilor, iar întreaga problemă a interpretării este concepută de către acesta ca fiind una de natură pedagogică şi *ocazională.* Interpretarea are de a face în mod explicit cu „discursuri şi scrieri raţionale". A interpreta înseamnă pentru el „a învăţa pe cineva acele concepte ce sunt necesare înţelegerii depline a unui pasaj" Interpretarea nu este deci menită „să indice adevărata înţelegere a unui pasaj", ci este destinată în mod explicit să înlăture acele obscurităţi ale unui text care îl împiedică pe elev în „înţelegerea deplină" (Prefaţă). Procesul de interpretare trebuie să se orienteze în funcţie de priceperea elevului (§102).

Prin urmare, pentru Chladenius a înţelege şi a interpreta nu sunt acelaşi lucru (§ 648). Este cât se poate de limpede că nevoia de interpretare a unui pasaj constituie în principiu o excepţie, iar un pasaj este înţeles în general în mod nemijlocit în măsura în care lucrul discutat acolo este cunoscut, fie datorită faptului că pasajul evocă acel lucru, fie pentru că se ajunge la cunoaşterea lucrului abia prin intermediul pasajului respectiv (§ 682). Fără îndoială că aici competenţa, înţelegerea concretă constituie elementul decisiv al *comprehensiunii* şi nu este vorba despre un procedeu istoric sau chiar psihologic-genetic.

Cu toate acestea, autorul nu îşi dă pe deplin seama de faptul că tehnica interpretării a dobândit o urgenţă nouă şi specială, în măsura în care aceasta înfăptuieşte în acelaşi timp legitimarea interpretării. Tehnica interpretării nu este, de bună seamă, necesară atâta timp cât „elevul are aceeaşi cunoaştere ca cea a interpretului" (astfel încât „înţelegerea" i se vădeşte „fără dovezi"), sau „datorită bizuirii pe interpret". El consideră că nici una dintre cele două condiţii nu mai sunt îndeplinite în epoca sa, cea de-a doua deoarece (sub semnul iluminismului) „elevii vor să vadă cu proprii lor ochi", iar cea dintâi fiindcă odată cu sporirea cunoştinţelor despre lucruri – adică odată cu progesul ştiinţei – obscuritatea pasajelor ce trebuie înţelese devine din ce în ce mai mare (§668 sq.). Nevoia unei hermeneutici este dată prin urmare tocmai de dispariţia înţelegerii-de-la-sine (*Vonselbst-Verstehen*).

Motivarea ocazională a exegezei ajunge în cele din urmă, pe această cale, la o semnificaţie sistematică. Chladenius ajunge la o concluzie extrem de interesantă. El constată că a înţelege pe deplin un autor nu este acelaşi lucru cu înţelegerea deplină a unui discurs sau a unei scrieri (§ 86). Norma pentru înţelegerea unei cărţi nu este nicidecum opinia autorului acesteia. Căci, „deoarece oamenii nu pot cuprinde totul, cuvintele, discursurile şi scrierile lor pot să însemne ceva ce aceştia nu au voit să spună sau să scrie"

---

12 *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*, 1742.

13 Prin intermediul lui J. Wach, a cărui operă în trei volume, *Das Verstehen*, rămâne situată în întregime în orizontul gândirii lui Dilthey.

şi, prin urmare, „încercând să le înțelegem scrierile, putem să ne gândim, şi chiar cu temei, la lucruri ce nu le-au trecut prin minte autorilor acestora".

Chiar dacă există şi cazul invers, în care „un autor a avut în vedere mai mult decât s-a putut înțelege", sarcina propriu-zisă a hermeneuticii nu este pentru el aceea de a face până la urmă înțeles acest „mai mult" (*Mehr*), ci cărțile însele în semnificația lor adevărată, adică obiectivă. Deoarece „toate cărțile oamenilor şi discursurile acestora au ceva incomprehensibil" – şi anume zone obscure datorate unui deficit de înțelegere concretă –, este nevoie de o interpretare corectă. „Pasajele sterpe pot deveni rodnice pentru noi", adică „pot sugera mai multe idei".

Să nu uităm că în tot acest timp Chladenius nu are în vedere exegeza biblică edificatoare, ci lasă la o parte în mod explicit „textele sacre" pentru care „arta filozofică a interpretării" ar constitui doar o anticameră. De asemenea, el nu vrea să legitimeze prin expunerea sa ideea că tot ce poate fi imaginat (toate „aplicațiile") aparține de înțelegerea unei cărți, ci doar ceea ce corespunde intențiilor autorului. Însă acest lucru nu semnifică, în mod evident, în ochii săi o limitare istorico-psihologică, ci se referă la o adecvare concretă, despre care ne asigură în mod explicit că este luată în considerare exegetic de către teologia mai nouă[14]

β) *Proiectul lui Schleiermacher al unei hermeneutici universale*

După cum se vede, preistoria hermeneuticii secolului al XIX-lea se înfățişează într-adevăr cu totul diferit dacă nu mai este privită din perspectiva premiselor lui Dilthey. Ce cotitură imensă se petrece între Spinoza şi Chladenius pe de o parte şi Schleiermacher pe de alta! Incomprehensibilitatea care motivează pentru Spinoza devierea către elementul istoric şi aduce în scenă la Chladenius o artă a interpretării orientată într-un sens concret are la Schleiermacher o semnificație cu totul diferită, universală.

O primă deosebire interesantă este, dacă nu mă înşel, aceea că Schleiermacher nu vorbeşte despre lipsa unei înțelegeri (*Unverständnis*), ci despre neînțelegere (*Mißverständnis*). El nu mai are în vedere situația pedagogică a exegezei, care vine în ajutorul înțelegerii celuilalt, a elevului; la el interpretarea şi comprehensiunea se împletesc strâns, asemenea vorbei gândite şi a celei rostite, şi toate problemele interpretării constituie în realitate probleme ale comprehensiunii[15] Este vorba exclusiv despre *subtilitas intelligendi* şi nu despre *subtilitas explicandi*[16] (ca să nu mai vorbim despre *applicatio*[17]). Însă Schleiermacher distinge înainte de toate în mod explicit practica mai laxă a hermeneuticii potrivit căreia comprehensiunea rezultă de la sine, de practica mai riguroasă ce porneşte de la ideea că ceea ce rezultă de la sine este neînțelegerea[18]. Aceasta este distincția pe care îşi întemeiază propria realizare, aceea de a elabora o tehnologie autentică a comprehensiunii în locul unui „agregat de observații". Acest lucru însemna o inovație fundamentală. Căci de acum

---

[14] Acest lucru ar putea fi valabil în cazul lui Semler, a cărui afirmație citată mai sus la pagina 139[7] arată care este sensul teologic al revendicării unei interpretări istorice.

[15] [Ar fi fost necesar să probez această fuzionare a comprehensiunii cu interpretarea, care a fost contestată de către autori ca D. Hirsch, cu citate din Schleiermacher. *Sämtliche Werke* III, 3, p. 384 (= Suhrkamp-Band über „Philosophische Hermeneutik", p. 163): „Interpretarea se deosebeşte de înțelegere doar asemenea vorbirii cu voce tare de vorbirea lăuntrică." – Acest lucru nu afectează în nici un fel lingualitatea gândirii.]

[16] Pe care o adaugă Ernesti, *Institutio interpretis* NT (1761), p. 7.

[17] J. J. Rambach, *Institutiones hermeneuticae sacrae* (1723), p. 2.

[18] *Hermeneutik*, § 15 şi 16, *Werke I*, p. 29 sq.

dificultăţile de înţelegere şi neînţelegerile vor fi considerate nu ca elemente accidentale ci ca unele integrante a căror eliminare preliminară devine necesară. Iată definiţia lui Schleiermacher: „Hermeneutica este arta evitării neînţelegerii". Ea se ridică deasupra ocazionalităţii pedagogice a practicii interpretării către autonomia unei metode, în măsura în care „neînţelegerea rezultă de la sine, iar înţelegerea trebuie să fie intenţionată şi căutată în orice punct"[19] Evitarea neînţelegerii – „toate sarcinile sunt cuprinse în această formulare negativă". Schleiermacher vede rezolvarea ei pozitivă într-un canon al regulilor de interpretare gramaticală şi psihologică, care se detaşează complet de orice constrângere dogmatică şi de conţinut chiar şi în conştiinţa interpretului.

Schleiermacher nu este cu siguranţă primul care limitează sarcina hermeneuticii la a face inteligibil ceea ce este vizat în rostirea şi textele altora. Arta hermeneuticii nu a fost niciodată organonul cercetării concrete. Acest lucru o deosebeşte dintotdeauna de ceea ce Schleiermacher numeşte dialectică. Însă peste tot unde se depune un travaliu comprehensiv – acolo unde se încearcă, bunăoară, înţelegerea Sfintei Scripturi sau a clasicilor – funcţionează în mod indirect o raportare la adevărul ce zace ascuns în text şi care trebuie scos la lumină. Ceea ce trebuie să fie înţeles nu este în realitate un gând văzut ca element de viaţă, ci ca un adevăr. Tocmai din această cauză hermeneutica îndeplineşte un rol adjuvant şi rămâne încadrată în cercetarea concretă. De acest lucru ţine cont şi Schleiermacher în măsura în care raportează, totuşi, principial hermeneutica – în cadrul sistemului ştiinţelor – la dialectică.

Cu toate acestea, sarcina pe care şi-o propune este tocmai cea a izolării travaliului comprehensiunii. Aceasta trebuie devină o metodică proprie independentă. Acest lucru implică după Schleiermacher şi o eliberare de tematica limitată care determină esenţa hermeneuticii în cazul precursorilor săi, cum ar fi Wolf şi Ast. El nu mai admite limitarea asupra limbilor străine, nici cea asupra scriitorilor în general, căci „acelaşi lucru ar putea să apară şi în conversaţie şi în vorbirea auzită nemijlocit"[20]

Acest lucru înseamnă mai mult decât o lărgire a problemei hermeneutice a comprehensiunii textelor fixate prin scris către comprehensiunea vorbirii în general. Se trădează aici o deplasare de natură fundamentală. Ceea ce trebuie să fie înţeles nu mai este acum doar litera textului şi sensul ei obiectiv, ci, de asemenea, individualitatea celui care vorbeşte, respectiv a autorului. Schleiermacher consideră că gândurile pot fi înţelese cu adevărat doar în regresul către geneza acestora. Ceea ce pentru Spinoza constituia un caz limită al inteligibilităţii şi solicita ocolul către elementul istoric, devine pentru el un lucru obişnuit şi constituie premisa de la care elaborează teoria comprehensiunii. Schleiermacher consideră că ceea ce este „lăsat cel mai adesea la urmă, ba chiar neglijat în cea mai mare parte" este „înţelegerea unui şir de gânduri drept un moment de viaţă ce irumpe, o faptă înlănţuită cu multe altele, chiar de un alt fel"[21]

El plasează astfel alături de interpretarea gramaticală interpretarea psihologică (tehnică) şi în aceasta rezidă originalitatea sa[22] Vom lăsa în continuare la o parte expunerea extrem de ingenioasă în sine a lui Schleiermacher legată de interpretarea gramaticală. Aceasta conţine lucruri admirabile despre rolul totalităţii date în prealabil a limbajului pentru scriitor – şi astfel pentru intrepretul său –, cât şi despre importanţa întregului unei

[19] Idem, p. 30.

[20] Schleiermacher, *Werke* III, 3, p. 390.

[21] [Idem, p. 392 (= p. 177 sq., Suhrkamp)]

[22] [Vezi critica lui M. Frank la adresa prezentării mele şi răspunsul formulat în „Zwischen Phänomenologie und Dialektik – Versuch einer Selbstkritik", în *Ges. Werke*, Bd. 2, p. 13 sq.]

literaturi pentru opera individuală. Este posibil – potrivit unei cercetări recente plauzibile a textelor postume ale lui Schleiermacher[23] – faptul că interpretarea psihologică se instalează în prim planul ideilor lui Schleiermacher abia în mod progresiv în cursul evoluției concepției sale. În orice caz, această interpretare psihologică a devenit cea determinantă pentru construcțiile teoretice ale secolului al XIX-lea: pentru Savigny, Boeckh, Steinthal și înainte de toate pentru Dilthey.

Divorțul metodic dintre filologie și dogmatică este, cu toate acestea, esențial pentru Schleiermacher[24] chiar și în cazul Bibliei, unde interpretarea psihologic-individuală a fiecărui scriitor este lăsată cu mult în urmă de semnificația elementelor unitare și comune din punct de vedere dogmatic prezente în acestea[25] Hermeneutica cuprinde tehnica interpretării gramatice și psihologice. Elementul caracteristic al lui Schleiermacher este însă interpretarea psihologică. Ea este, în fond, un comportament divinatoriu, o transpunere în ansamblul stării de spirit a autorului, o sesizare a „desfășurării lăuntrice" a redactării unei opere[26], o reproducere a actului creator. Comprehensiunea este deci un act reproductiv raportat la o producție originară, o cunoaștere a ceea ce a fost cunoscut (Boeckh)[27], o reconstrucție ce pornește de la momentul viu al concepției, de la „decizia embrionară" ca punct de organizare a compoziției[28]

---

23 Cunoștințele noastre despre hermeneutica lui Schleiermacher se sprijineau până acum pe prelegerile sale academice din 1829 și pe cursul de hermeneutică editat de Lücke. Acesta este structurat pornind de la un manuscris din 1819 și, mai ales, pe baza notelor făcute pe marginea cursurilor universitare din ultima decadă a vieții lui Schleiermacher. Această stare de lucruri arată că faza târzie a ideilor lui Schleiermacher – și nu rodnica sa perioadă de început marcată de contactul cu Friedrich Schlegel – este cea de care aparține teoria hermeneutică cunoscută nouă. Ea este cea care a devenit – în primul rând datorită lui Dilthey – influentă din punct de vedere istoric. Și discuția de mai sus pornește de la aceste texte și încearcă să decupeze tendințele esențiale prezente în ele. Cu toate acestea, prelucrarea materialului efectuată de Lücke nu este cu totul străină de motive ce trimit la o evoluție a ideilor hermeneutice ale lui Schleiermacher și care merită o abordare separată. Heinz Kimmerle a reorganizat la îndemnul meu materialul postum aflat la Deutsche Akademie în Berlin și a publicat un text revizuit critic, prevăzut cu o prefață în *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften* (Jg. 1959, 2. Abhandlung). Kimmerle formulează în disertația sa citată acolo tentativa interesantă de a determina direcția evoluției lui Schleiermacher. Vezi studiul său în *Kantstudien* 51, 4, p. 410 sq. [În ceea ce privește ediția nouă a lui Kimmerle, aceasta plătește prețul autenticității sale printr-o lectură mai dificilă decât cea a prelucrării lui Lücke, care a fost făcută din nou accesibilă prin efortul lui M. Frank. Vezi M. Frank (ed.), *F. D. E. Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt, 1977]

24 *Werke* I, 7, p. 83.

25 I, 7, 262: „Chiar dacă nu putem să ajungem niciodată la o înțelegere deplină a fiecărei particularități individuale a scriitorilor Noului Testament, performanța cea mai înaltă este posibilă, ...și anume înțelegerea tot mai deplină a vieții comune ce se exprimă în acestea. "

26 *Werke* III, 7, p. 355, 358, 364.

27 *Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaft*, ed. Bratuschek, 2. Aufl. 1886, p. 10.

28 Dilthey a introdus pentru a desemna acest lucru în studiile sale referitoare la imaginația poetică termenul de „punct de impresie" (*Eindruckspunkt*) transferându-l în mod explicit dinspre artist asupra istoriografului (IV, p. 283). Semnificația acestui transfer din perspectiva istoriei ideilor va fi discutată mai târziu. La baza sa se află conceptul de *viață* (*Leben*) al lui Schleiermacher: „Acolo unde există viață funcțiile și părțile sunt ținute laolaltă". Expresia „decizie embrionară" se găsește în *Werke* I, 7, p. 168.

O asemenea descriere izolatoare a comprehensiunii sugerează că edificiul ideatic pe care vrem să-l înțelegem ca discurs sau ca text este înțeles nu în ceea ce privește conținutul său obiectiv, ci ca plăsmuire estetică, ca operă de artă sau „gândire artistică". Dacă vom reține acest lucru vom înțelege de ce aici accentul nu cade pe raportul față de lucru („existență", Schl.). Schleiermacher urmează principiile estetice fundamentale ale lui Kant atunci când afirmă că „gândirea artistică se distinge doar prin gradul mai mare sau mai mic al satisfacției" și „este, propriu-zis, doar actul momentan al subiectului"[29] Firește că premisa pornind de la care se formulează sarcina comprehensiunii este cea potrivit căreia această „gândire artistică" nu reprezintă doar un act de moment, ci se exprimă. Schleiermacher vede în „gândirea artistică" momente de viață excepționale care provoacă o satisfacție atât de mare, încât irump în exprimare, rămânând însă – oricât de mare ar fi satisfacția pe care o provoacă sub forma „prototipurilor operelor artistice" – o gândire individuală, combinații libere neconstrânse de existență. Tocmai acest lucru deosebește textele poetice de cele științifice[30] Schleiermacher se referă aici la faptul că discursul poetic nu se subordonează criteriului amintit mai sus al comunicării privitoare la lucru, căci ceea ce este spus în aceasta nu este detașabil de modul său de a fi comunicat. Războiul troian, bunăoară, *este* în creația homerică – cel care este interesat de realitatea istorică nu mai vede în textul homeric un discurs poetic. Nimeni nu va putea afirma că eposul lui Homer a dobândit o mai mare realitate artistică prin intermediul săpăturilor efectuate de arheologi. Ceea ce trebuie înțeles în cazul său nu este o gândire obiectivă comună, ci una individuală care este potrivit naturii ei combinație liberă, exprimare, manifestare liberă a unei ființe particulare.

Însă pentru Schleiermacher este caracteristic faptul că încearcă să caute peste tot acest element de producție liberă. El face o distincție similară și în interiorul dialogului – despre care am amintit ceva mai devreme – identificând pe lângă „dialogul propriu-zis", preocupat de voința comună de cunoaștere a unui sens și care constituie arhetipul dialecticii, „dialogul liber" pe care îl atribuie gândirii artistice. În cazul acesteia ideile „nu sunt luate aproape deloc în considerare" în ceea ce privește conținutul lor. Dialogul nu este altceva decât stimularea reciprocă a producției ideatice („și nu are nici o altă încheiere firească decât epuizarea treptată a procesului descris")[31], un fel de formare artistică în interacțiunea comunicării.

Dacă vorbirea nu constituie doar produsul interior al creației de idei, ci este și comunicare și dispune ca atare de o formă exterioară, atunci nu este pur și simplu o manifestare nemijlocită a gândului, ci presupune reflecția. Acest lucru este, firește, cu atât mai mult valabil în cazul consemnării scripturale, adică al tuturor textelor. Ele sunt întotdeauna deja reprezentări prin artă[32]. Acolo unde vorbirea este o artă, comprehensiunea este și ea una. Orice vorbire și orice text trimit, prin urmare, în principiu la o artă a comprehensiunii, către hermeneutică, și astfel se explică înlănțuirea strânsă dintre retorică (care constituie un subdomeniu al esteticii) și hermeneutică: orice act de comprehensiune este în concepția lui Schleiermacher o inversiune a unui act al vorbirii, reconstrucția unei construcții. Hermeneutica este în mod analog un fel de inversiune către retorică și poetică.

Faptul că astfel se realizează o împreunare a poeziei cu retorica (*Rede-Kunst*) are pentru noi ceva straniu[33] Căci trăsătura distinctă și rangul poeziei par să fie date tocmai de faptul

[29] Schleiermacher, *Dialektik* (ed. Odebrecht), p. 569 sq.
[30] *Dialektik*, p. 470.
[31] *Dialektik*, p. 572.
[32] *Ästhetik*, (ed. Odebrecht), p. 269.
[33] *Ästhetik*, p. 384.

că în ea limbajul nu este vorbire, adică dispune de o unitate de sens şi de formă independentă de orice înțelegere a vorbirii şi a adresării sau persuadării. Conceptul de „gândire artistică" al lui Schleiermacher, sub care acesta reuneşte arta poetică şi retorica, nu se referă, dimpotrivă, la produsul, ci la comportamentul subiectului. Astfel vorbirea este concepută la rândul ei în mod exclusiv ca artă, cu alte cuvinte ca expresie a unei productivități modelatoare, prin ignorarea oricărei raportări la o finalitate şi la un lucru, iar granița dintre ceea ce este lipsit de artă şi artistic devine fluidă – asemenea celei dintre comprehensiunea simplă (nemijlocită) şi cea determinată de o operație ingenioasă. În măsura în care o astfel de producție are loc mecanic, conform unor reguli şi legi şi nu în mod inconştient-genial, compoziția va fi reconstituită mental de către interpret în mod conştient; dacă însă ea constituie o performanță creatoare în adevăratul sens al cuvântului, născută din geniu, atunci o asemenea reconstituire pe baza unor reguli devine imposibilă. Geniul este el însuşi creator de modele şi instituie reguli. El creează forme noi de exprimare lingvistică, de construcție literară, etc. Schleiermacher ține cont pe deplin de această diferențiere. Producției geniale îi corespunde de partea hermeneuticii necesitatea unei divinații, a intuirii nemijlocite, care presupune în fond un tip de congenialitate. Dacă însă granițele dintre producția simplă şi cea subtilă, dintre cea mecanică şi cea genială sunt fluide în măsura în care asistăm întotdeauna la exprimarea unei individualități, în care acționează mereu un element de genialitate neconstrânsă de reguli – ca în cazul copiilor care cresc pătrunzând într-o limbă –, atunci rezultă de aici că şi fundamentul ultim al oricărei comprehensiuni trebuie să fie un act de congenialitate a cărui posibilitate se întemeiază pe o conexiune prealabilă a tuturor individualităților.

Acest lucru constituie într-adevăr premisa lui Schleiermacher, şi anume că orice individualitate este o manifestare a vieții totale (*Alleben*) şi de aceea „fiecare poartă în sine un minim din celălalt, iar divinația este stimulată, aşadar, prin comparația cu sine însuşi" El poate astfel să afirme că individualitatea autorului trebuie să fie percepută nemijlocit, „transformându-ne noi înşine în celălalt". Radicalizând astfel comprehensiunea în direcția problemei individualității, Schleiermacher concepe sarcina unei hermeneutici drept una universală. Căci ambele extreme, alteritatea şi familiaritatea, sunt date împreună cu diferențierea relativă a fiecărei individualități. „Metoda" comprehensiunii va avea în vedere în egală măsură elementul comun – prin comparație – cât şi particularul – prin intuire –, adică va fi atât comparativă cât şi divinatorie. Ea rămâne însă în ambele privințe o „artă", deoarece nu poate fi transformată într-o operație mecanică de aplicare a unor reguli. Elementul divinatoriu rămâne indispensabil[34]

Pe baza acestei metafizici estetice a individualității, principiile hermeneutice utilizate de filologi şi teologi suferă o schimbare radicală. Schleiermacher îl urmează pe Friedrich Ast şi întreaga tradiție hermeneutic-retorică atunci când recunoaşte drept trăsătură esențială a comprehensiunii faptul că sensul particularului rezultă întotdeauna doar din context, deci până la urmă din întreg. Acest principiu este valabil în mod firesc pentru înțelegerea gramaticală a oricărei propoziții până la înscrierea acesteia în înlănțuirea întregului unei opere literare, ba chiar până la nivelul totalității unei literaturi, respectiv a unui gen literar. *Însă Schleiermacher îl aplică asupra înțelegerii psihologice*, care trebuie să înțeleagă orice configurație de gânduri drept un moment de viață plasat în înlănțuirea totală a acestui om anume.

Cu toate acestea a fost dintotdeauna limpede că, din punct de vedere logic, avem de a face aici cu o circularitate în măsura în care întregul pornind de la care trebuie să fie înțeles

[34] Schleiermacher, *Werke* I, 7, p. 146 sq.

particularul nu este dat înaintea particularului – exceptând cazul în care întregul este dat sub forma unui canon dogmatic (asemenea celui prezent în exegeza biblică a catolicismului și, așa cum am văzut, într-o anumită măsură în cea reformatoare) sau sub forma unui concept preliminar analog acestuia referitor la spiritul unei epoci (așa cum presupune Ast spiritul antichității sub forma unui presentiment).

Schleiermacher explică însă că asemenea directive dogmatice nu pot revendica o validitate preliminară și constituie astfel doar limitări relative ale cercului. În principiu comprehensiunea este întotdeauna o mișcare într-un astfel de cerc, astfel încât revenirea repetată dinspre întreg asupra părților și procesul invers sunt esențiale. La aceasta se adaugă faptul că acest cerc se extinde mereu, deoarece conceptul întregului este unul relativ, iar inserarea în contexte din ce în ce mai largi afectează întotdeauna și înțelegerea particularului. Schleiermacher aplică asupra hermeneuticii metoda sa predilectă a unei descrieri dialectice polare și ia astfel în considerare caracterul tranzitoriu și infinitatea lăuntrică a comprehensiunii, dezvoltând-o din vechiul principiu al întregului și al părților. Însă relativizarea speculativă, caracteristică pentru el, reprezintă mai curând o schemă ordonatoare descriptivă a procesului comprehensiv și nu un scop urmărit sistematic. Acest lucru este indicat de faptul că el presupune existența unei înțelegeri totale în momentul în care se petrece transpunerea divinatorie: „până când în cele din urmă tot ce este particular își dobândește deplina lumină".

Am putea să ne întrebăm dacă astfel de formulări (pe care le întâlnim și la Boeckh) pot fi luate în considerare în mod riguros, sau dacă nu sunt menite să descrie o totalitate relativă a comprehensiunii. Desigur că Schleiermacher considera individualitatea – asemenea lui Wilhelm von Humboldt, care era și mai ferm în această privință – drept un mister ce nu poate fi dezlegat niciodată în întregime. Dar tocmai această teză trebuie înțeleasă doar relativ: bariera care mai blochează aici rațiunea și înțelegerea nu este una în întregime de nedepășit. Ea trebuie depășită prin *simțire* (*Gefühl*), deci printr-o înțelegere nemijlocită simpatetică și congenială. Căci hermeneutica este *artă* și nu o operație mecanică. Ea aduce astfel la împlinire opera sa, comprehensiunea, asemenea unei opere de artă.

Limita acestei hermeneutici întemeiate pe conceptul individualității se vădește prin faptul că Schleiermacher nu consideră că sarcina filologiei și a exegezei biblice, cea de a înțelege un text redactat într-o limbă străină și care provine dintr-o epocă trecută, ar fi în principiu una mai problematică decât orice alt tip de comprehensiune. Desigur, Schleiermacher consideră la rândul său că o problemă specială apare odată cu necesitatea depășirii unei distanțe temporale. El o numește „egalizare cu cititorul originar". Dar această „operație de a fi egal", realizarea lingvistică și istorică a acestei egalități constituie pentru el doar o preparare ideală a actului propriu-zis al comprehensiunii, care pentru el nu înseamnă situarea pe aceeași treaptă cu cititorul originar, ci egalizarea cu autorul, prin care textul este descifrat ca o manifestare de viață specifică a autorului acestuia. Problema lui Schleiermacher este nu aceea a istoriei obscure, ci aceea a unui „tu" obscur.

Dar se impune întrebarea dacă o asemenea diferențiere între producerea egalității în raport cu lectorul originar și comprehensiune poate fi făcută. În realitate, premisa ideală a egalizării cu cititorul nu poate fi realizată înaintea efortului comprehensiv propriu-zis, ci este înglobată în întregime în acesta. Chiar și mesajul unui text contemporan, cu a cărui limbă nu suntem familiarizați îndeajuns sau al cărui conținut ni se pare străin, ni se dezvăluie abia în modul descris mai sus, cel al unei pendulări circulare între întreg și particular. Acest lucru îl recunoaște și Schleiermacher. Această mișcare este mereu cea

prin care învăţăm să înţelegem o altă opinie, o altă limbă sau un trecut necunoscut. Mişcarea circulară are loc „deoarece nici un lucru de interpretat nu poate fi înţeles dintr-o dată“[35] Căci chiar şi în interiorul propriei limbi cititorul este nevoit să-şi însuşească limbajul autorului, extrăgându-l din scrierile acestuia, şi cu atât mai mult specificul opiniei sale. Însă din aceste constatări care se regăsesc la Schleiermacher însuşi rezultă că egalizarea cu cititorul originar despre care vorbea acesta nu este o operaţie preliminară ce poate fi detaşată de efortul de comprehensiune propriu-zis, pe care Schleiermacher îl înţelege ca pe o egalizare cu autorul.

Dar să cercetăm mai îndeaproape ce înţelege Schleiermacher printr-o astfel de egalizare. Căci, firește, ea nu poate să însemne un proces de identificare pur şi simplu. Reproducerea rămâne în mod esenţial diferită de producere. Schleiermacher ajunge astfel la fraza conform căreia trebuie *să înţelegem* un scriitor *mai bine decât s-a înţeles el însuşi pe sine* – o formulă mereu reluată de atunci, din a cărei suită de interpretări se conturează întreaga istorie a hermeneuticii moderne. Într-adevăr, această frază conţine stipularea adevăratei probleme a hermeneuticii. Să examinăm, prin urmare, mai îndeaproape sensul acestei formule.

Este limpede ce semnifică ea la Schleiermacher. El vede actul înţelegerii ca o efectuare reproductivă a unei produceri. Aceasta este menită să conştientizeze ceea ce ar putea să rămână inconştient pentru autor. În mod evident, Schleiermacher transferă prin această formulă estetica geniului asupra hermeneuticii sale universale. Modalitatea de creaţie a artistului genial reprezintă cazul exemplar de la care se revendică teoria producţiei inconştiente şi a conştienţei necesare în cadrul reproducerii[36]

Într-adevăr, înţeleasă astfel, formula poate funcţiona ca un principiu general al filologiei, dacă aceasta este înţeleasă ca înţelegere a vorbirii subtile. Mai buna înţelegere care îl distinge pe interpret de autor nu se referă la înţelegerea lucrurilor despre care se vorbeşte în text, ci doar la comprehensiunea textului, adică a ceea ce autorul a vizat şi a exprimat în textul său. Această comprehensiune poate fi numită „mai bună“ în măsura în care înţelegerea explicită – şi astfel detaşatoare – a unei opinii include un plus de cunoaştere faţă de realizarea conţinutului acesteia. Fraza amintită enunţa astfel un lucru de la sine înţeles. Cel care învaţă să înţeleagă din punct de vedere lingvistic un text redactat într-o limbă străină va ridica în conştiinţa explicită regulile gramaticale şi forma de compoziţie a acestui text pe care autorul le-a respectat, fără a-şi da seama de ele deoarece el trăia în această limbă şi instrumentarul ei. Acelaşi lucru este valabil în principiu pentru orice producţie genială şi receptarea ei de către alţii. Trebuie să ne reamintim acest lucru în special în ceea ce priveşte interpretarea poeziei. Şi aici trebuie în mod necesar să-l înţelegem mai bine pe poet decât o făcea el însuşi, căci el nici măcar nu „se înţelegea pe sine“ în momentul în care se închega în el configuraţia textului său.

De aici rezultă – iar hermeneutica n-ar trebui să uite niciodată acest lucru – că artistul care creează o operă nu este cel chemat să o interpreteze. În calitate de interpret el nu are nici un fel de autoritate în faţa celui care îl receptează pur şi simplu. El este, în măsura în care reflectează el însuşi, propriul său cititor. Opinia pe care o are în calitate de subiect ce reflectează asupra textului nu este hotărâtoare. Criteriul interpretării este doar ceea ce

35 *Werke* I, 7, p. 33.

36 H. Patsch a lămurit între timp mai precis începuturile hermeneuticii romantice: *Friedrich Schlegels „Philosophie der Philologie“ und Schleiermachers frühe Entwürfe zur Hermeneutik* (Ztschr. f. Theologie und Kirche 1966, pp. 434-472).

constituie conținutul de sens al creației lui, ceea ce ea „spune“[37]. Astfel teoria producției geniale realizează o performanță teoretică importantă, anulând diferența dintre interpret şi creator. Ea legitimează egalizarea celor două mărimi, însă, deşi ceea ce trebuie înțeles nu este interpretarea de sine reflexivă, ceea ce trebuie înțeles rămâne totuşi opinia (*Meinung*) inconştientă a creatorului. Iată ce anume afirmă Schleiermacher prin formularea sa paradoxală.

Au fost mulți cei care, urmându-l pe Schleiermacher, au reluat în acelaşi sens formula acestuia – de exemplu August Boeckh, Steinthal şi Dilthey: „Filologul înțelege oratorul sau poetul mai bine decât s-a înțeles acesta pe sine însuşi şi mai bine decât l-au înțeles contemporanii. Căci el ne face conştienți în mod limpede de ceea ce se afla în acesta doar inconştient şi în mod real“[38] Prin „cunoaşterea legității psihologice“, filologul este capabil, după Steinthal, să adâncească înțelegerea ce cunoaşte într-una pătrunzătoare, ajungând la temeiul cauzalității, al genezei operei retorice, al mecanicii spiritului scriitoricesc.

Reluarea principiului lui Schleiermacher de către Steinthal demonstrează influența cercetării legilor psihologice pe care ştiințele naturii o preiau drept model. Dilthey se mişcă mai liber conservând într-o măsură mai mare legătura cu estetica geniului. El aplică această formulă în special asupra interpretării poeților. Înțelegerea „ideii“ unei poezii pornind de la „forma ei interioară“ poate fi numită o „înțelegere mai bună“. Dilthey vede chiar aici „triumful suprem al hermeneuticii“[39] Conținutul filozofic al marii poezii este descifrat aici prin definirea acesteia drept creație liberă. Creația liberă este limitată de factori externi sau de natură materială şi poate fi înțeleasă prin urmare doar ca „formă interioară“.

Se pune însă întrebarea dacă acest caz ideal al „creației libere“ poate deveni în mod legitim unul hotărâtor pentru problema hermeneuticii şi dacă problema înțelegerii operelor de artă nu este singura care poate fi gândită satisfăcător din perspectiva acestui criteriu. O altă întrebare pe care trebuie să o punem este aceea dacă principiul potrivit căruia este nevoie să înțelegem un autor mai bine decât a făcut-o el însuşi îşi mai păstrează sensul originar potrivit premisei unei estetici a geniului, sau dacă nu a fost cumva transformat în ceva cu totul nou.

Într-adevăr, formula lui Schleiermacher are antecedentele ei. Bollnow, care a cercetat acest subiect[40], indică două locuri în care aceasta poate fi regăsită: la Fichte[41] şi la Kant[42] Nu s-a reuşit identificarea unor izvoare şi mai vechi[43]. Bollnow presupune din acest motiv că este vorba despre o tradiție orală, un fel de regulă de breaslă filologică transmisă mai departe şi care a fost preluată de Schleiermacher.

---

[37] Moda modernă a canonizării propriei interpretări a unui scriitor este consecința unui psihologism eronat. Pe de altă parte însă, „teoria“, cum ar fi cea a muzicii, a poeticii sau retorica, pot forma un canon legitim al interpretării. [Vezi lucrarea mea, *Zwischen Phänomenologie und Dialektik – Versuch einer Selbstkritik* în *Ges. Werke*, Bd. 2 , p. 3 sq.]

[38] Steinthal, *Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft*, Berlin, 1881.

[39] V, p. 335.

[40] O. F. Bollnow, *Das Verstehen.*

[41] *Werke*, VI, p. 337.

[42] *Kr. d. r. V.*, B 370.

[43] [M. Redecker anexează introducerii la noua ediție a cărții lui Dilthey, *Schleiermachers Leben* II 1, p. LIV, mărturia contemporană a lui Herder (*Briefe, das Studium der Theologie betreffend*, 5. Teil 1781) şi atrage atenția asupra formulării lui Luther (*Clemen* V, p. 416) pe care am citat-o în nota 46: Vide quam apte serviat Aristoteles in Philosophia sua Theologiae, si non ut ipse voluit, sed melius intelligitur et applicatur.]

Acest lucru mi se pare extrem de improbabil din mai multe motive. Această formulă metodică rafinată, de care se abuzează şi azi adesea ca de un mandat ce dă mână liberă interpretărilor arbitrare şi care este în aceeaşi măsură aprig contestată, plasează comunitatea filologică într-o lumină defavorabilă. Aceştia îşi revendică statutul de „umanişti" mai curând de la recunoaşterea exemplarității absolute a textelor clasice. Umanistul adevărat nu-şi tratează astfel autorul, încercând să-i înțeleagă opera mai bine decât a făcut-o acesta. Să nu uităm că țelul suprem al unui umanist nu a fost „înțelegerea" modelelor sale, ci imitarea sau chiar depăşirea performanței acestora. Filologul este prin urmare legat de la început de modelele sale nu doar în calitate de comentator, ci şi ca imitator – dacă nu chiar rival. Asemenea relației dogmatice cu textul biblic, raportul umanist față de clasici a fost nevoit să cedeze locul unui raport distant pentru ca îndeletnicirea interpretului să ajungă la acea formă radicală a conştiinței de sine pe care o exprimă formula aflată în discuție.

Este de aceea plauzibil de la bun început faptul că o răsturnare care reclama atât de principial superioritatea interpretului față de obiectul său putea fi revendicată abia de către Schleiermacher, care a conferit hermeneuticii independența unei metode desprinse de orice conținut. Acestui fapt îi corespunde, la o privire mai atentă, apariția formulei la Fichte şi Kant. Căci contextul în care se regăseşte la ei această aşa-zisă regulă de breaslă indică faptul că Fichte şi Kant se refereau la un lucru cu totul diferit. Aici nu mai este vorba despre un principiu filologic, ci despre pretenția filozofiei de a depăşi contradicțiile ce se regăsesc într-o teză printr-o mai mare claritate conceptuală. Este vorba deci despre un principiu ce exprimă în spiritul raționalismului cerința de a accede la acele judecăți ce corespund adevăratei intenții a autorului, numai cu ajutorul gândirii, prin dezvoltarea consecințelor ce rezidă în conceptele unui autor. Este vorba despre judecăți pe care ar fi trebuit să le împărtăşească el însuşi dacă ar fi reflectat clar şi suficient de limpede. Chiar şi teza imposibilă din punct de vedere hermeneutic formulată precipitat de Fichte în polemica îndreptată împotriva exegezei kantiene dominante – „una este inventatorul acestui sistem, altceva comentatorii şi urmaşii săi"[44] –, precum şi pretenția sa de a-l „explica pe Kant în *spiritul* său"[45] sunt alimentate în întregime de pretenția unei critici obiective. Formula contestată nu formulează, prin urmare, nimic altceva decât pretenția unei critici filozofice obiective. Cel capabil să chibzuiască mai bine asupra problemei despre care vorbeşte un autor, acela va fi în stare să vadă ceea ce afirmă autorul în lumina unui adevăr rămas ascuns pentru acesta. În acest sens principiul conform căruia un autor ar trebui înțeles mai bine decât s-a înțeles acesta pe sine este străvechi – la fel de vechi ca şi critica ştiințifică în general[46]. El se consacră, totuşi, ca formulă a criticii filozofice obiective în spirit raționalist. Ca atare el are, evident, un sens cu totul diferit de cel al regulii filologice la Schleiermacher. Este foarte probabil ca tocmai Schleiermacher să fi fost cel care a reinterpretat acest principiu al criticii filozofice transformându-l într-un principiu al

[44] *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre*, Werke I, p. 485.

[45] Idem, p. 479, notă.

[46] Îi datorez lui H. Bornkamm un exemplu referitor la modul în care această pretinsă formulă a meşteşugului filologic survine de la sine oriunde este formulată o critică polemică. Iată ce spune Luther după ce a aplicat conceptul aristotelic al mişcării asupra trinității (*Predigt vom 25. 12. 1514*, Weimarer Ausgabe I, p. 28): „Vide quam apte serviat Aristoteles in philosophia sua theologiae, si non ut ipse voluit, sed melius intelligitur et applicatur. Nam res vere est elocutus et credo quod aliunde furatus sit, quae tanta pompa profert et iactat." Îmi este greu să-mi imaginez că meşteşugul filologic este dispus să se recunoască în această întrebuințare a „regulii" sale.

tehnicii de interpretare filologice[47]. Cu aceasta poziția pe care se situează Schleiermacher și romantismul se delimitează cu precizie. Creând o hermeneutică universală, aceștia exilează critica călăuzită de o competență din domeniul interpretării științifice.

Formula lui Schleiermacher, așa cum o înțelege acesta, nu mai vizează lucrul despre care se vorbește, ci vede enunțul pe care îl reprezintă un text ca o producție liberă, ignorând conținutul cognitiv al acestuia. Acest lucru se acordă cu faptul că el orientează hermeneutica – care urmărește în opinia sa înțelegerea a tot ce ține de limbaj – în funcție de exemplul standard al limbajului însuși. Vorbirea individuală constituie, într-adevăr, un travaliu modelator liber, deși posibilitățile acestuia sunt limitate de structurarea stabilă a limbajului. Limba este un domeniu de exprimare, iar preeminența ei în cadrul hermeneuticii înseamnă pentru Schleiermacher faptul că, în calitate de interpretet, el observă textele în mod independent de pretenția de adevăr a acestora ca fenomene de exprimare pure.

Chiar și istoria constituie pentru el doar un astfel de spectacol al creativității libere, al unei productivități divine, iar conduita istorică este înțeleasă ca o contemplare și savurare a acestei reprezentații extraordinare. Această savurare reflexivă romantică a istoriei este

---

[47] Acest lucru este sprijinit și de modul în care Schleiermacher introduce această formulă: „dacă formula conține vreun adevăr...: atunci ea se va referi de bună seamă doar la acesta". El evită paradoxul și în conferințele academice (*Werke* III, 3, p. 362), scriind următoarele: „așa cum acesta ar putea să dea socoteală despre sine însuși". Dar iată ce cuprinde în același timp manuscrisul prelegerilor universitare (1828): „a înțelege vorbirea mai întâi la fel de bine, iar apoi mai bine decât autorul ei" (*Abh. D. Heidelberger Akademie*, 1959, 2. Abhandlung, p. 87). Aforismele recent publicate ale lui Friedrich Schlegel din „Philologische Lehrjahre" oferă o bine venită confirmare a ipotezei de mai sus. Schlegel își notează următoarele chiar în perioada primelor contacte cu Schleiermacher: „pentru a înțelege pe cineva e necesar în primul rând să fii mai inteligent decât acesta, apoi la fel de inteligent, iar la urmă la fel de prost. Nu este suficient să înțelegem mai bine decât a făcut-o autorul sensul propriu-zis al unei opere confuze. Confuzia trebuie să poată fi cunoscută, caracterizată și construită până în principiile sale" (*Schriften und Fragmente*, ed. Behler, p. 158).

Această însemnare demonstrează pe de o parte faptul că mai buna înțelegere este concepută aici într-un sens orientat obiectiv: „mai bine" nu înseamnă „confuz". Însă deîndată ce caracterul confuz este ridicat el însuși la rangul de obiect al înțelegerii și „construcției", se produce acea cotitură ce duce la noul principiu hermeneutic al lui Schleiermacher. Avem aici în fața ochilor tocmai punctul de turnură dintre semnificația universală iluministă și noua semnificație romantică a frazei. [Heinrich Nüsse (*Die Sprachtheorie F. Schlegels*, p. 92 sq.) argumentează credibil ideea că inițiativa lui Schlegel este cea a unui filolog fidel din punct de vedere istoric: el trebuie să-l „caracterizeze" („pe jumătate", Athäneumfragment, 401) pe autor potrivit sensului său. Abia Schleiermacher este cel care consideră că nu aceasta, ci „o înțelegere superioară" redefinită în sens romantic constituie adevărata performanță]. O poziție mediană asemănătoare este cea a lui Schelling în *System des transzendentale Idealismus* (Werke III, p. 623), unde se spune: „când cineva spune și afirmă lucruri pe care, fie datorită epocii în care a trăit, fie potrivit altor afirmații pe care le-a făcut, i-a fost imposibil să le examineze în întregime, prin urmare acolo unde a enunțat, în mod aparent conștient, ceea ce putea afirma totuși doar în mod inconștient..." Vezi și p. 143 unde apare distincția efectuată de Chladenius între „a înțelege un autor" și „a înțelege un text". O altă mărturie a sensului originar iluminist al formulei poate fi oferită de faptul că o abordare similară a acestei formule poate fi găsită, mai recent [dar și la A. Schopenhauer II, p. 299 (Deussen)], la un gânditor deloc romantic care leagă cu siguranță formula de criteriul criticii obiective: *Husserliana*, Bd. 6, p. 74.

descrisă admirabil într-o notă de jurnal a lui Schleiermacher pe care o găsim la Dilthey[48]: „Sensul istoric autentic se ridică deasupra istoriei. Toate fenomenele există doar asemenea miracolelor sacre, pentru a călăuzi observaţia către spiritul care le-a dat naştere în jocul său."

Citind o asemenea mărturie putem evalua cât de mare a trebuit să fie pasul care urma să ducă de la hermeneutica lui Schleiermacher la o înţelegere universală a ştiinţelor spiritului. Oricât ar fi fost de universală hermeneutica elaborată de Schleiermacher, acest caracter universal se lovea de o barieră resimţită acut. Hermeneutica sa viza în realitate texte a căror autoritate era neîndoielnică. Desigur, desprinderea comprehensiunii şi a interpretării – a Bibliei, dar şi a literaturii antichităţii clasice – de orice interes dogmatic reprezintă un pas important în dezvoltarea conştiinţei istorice. Nici adevărul sacru al Scripturii şi nici caracterul exemplar al clasicilor nu trebuiau să influenţeze un procedeu capabil să surprindă expresia de viaţă a fiecărui text, lăsând în afara discuţiei adevărul celor spuse.

Cu toate acestea, interesul ce motiva această abstracţiune metodică a lui Schleiermacher nu era cel al istoricului, ci cel al teologului. El dorea să ne înveţe cum trebuie să înţelegem vorbirea şi tradiţia scrisă, deoarece din perspectiva învăţăturii religioase rămâne esenţial un singur lucru, tradiţia biblică. De aceea, teoria sa hermeneutică era încă foarte îndepărtată de stadiul unei ştiinţe a istoriei care ar fi putut să servească ştiinţelor spiritului drept organon metodologic. Scopul ei era aprehendarea determinată a textelor şi acestuia trebuia să-i slujească şi universalitatea înlănţuirilor istorice. Aceasta este limita lui Schleiermacher, una cu care *Weltanschauung*-ul istoric nu putea să se mulţumească.

b) Aderarea şcolii istorice la hermeneutica romantică

α) *Impasul provocat de idealul istoriei universale*

Va trebui să ne întrebăm asupra modului în care istoricii au reuşit să clarifice propriul lor travaliu pornind de la teoria lor hermeneutică. Tema lor nu este textul individual, ci *istoria universală*. Istoricul se defineşte prin faptul că urmăreşte să înţeleagă totalitatea înlănţuirii istoriei umanităţii. Orice text luat în parte nu are pentru el o valoare proprie, ci îi serveşte doar ca izvor documentar, adică doar ca material mediator pentru cunoaşterea înlănţuirii istorice, asemenea tuturor relicvelor mute ale trecutului. Astfel şcoala istorică nu se mai putea sprijini în continuare pe hermeneutica lui Schleiermacher[49]

Însă concepţia istorică asupra lumii ce urmăreşte marele obiectiv al înţelegerii istoriei universale s-a sprijinit pe teoria romantică a individualităţii şi pe hermeneutica adecvată acesteia. Acest lucru poate fi formulat şi în termeni negativi: întâietatea raportului istoric cu viaţa pe care îl reprezintă tradiţia pentru prezent n-a fost încă asimilată nici de această dată de către reflecţia metodică. Sarcina principală o constituia medierea trecutului în favoarea prezentului prin explorarea tradiţiei transmise. Schema fundamentală potrivit căreia şcoala istorică gândeşte metodica istoriei universale nu este, de aceea, alta decât cea valabilă în cazul oricărui text. Este vorba despre schema întregului şi a părţii. Comprehensiunea unui text ca produs literar în funcţie de intenţia şi compoziţia acestuia nu este totuna cu valorificarea acestuia ca document în vederea cunoaşterii unei înlănţuiri istorice mai vaste despre care acesta oferă informaţii ce urmează să fie examinate critic. Cu toate acestea, interesul filologic şi cel istoric se subordonează reciproc. Interpretarea istorică

[48] *Das Leben Schleiermachers*, 1. Aufl. Anhang, p. 117.

[49] [Referitor la problema continuităţii istorice vezi lucrarea mea cu acelaşi titlu în *Kl. Schr.* I, pp. 149-160, acolo la p. 158 sq.; *Ges. Werke* Bd. 2, p. 133 sq. H].

este capabilă să slujească drept vehicul al înţelegerii unui anumit text, deşi ea vede în el, pornind de la un interes diferit, un simplu izvor ce se integrează întregului tradiţiei istorice.

Nu vom găsi formulat acest lucru în mod limpede ca reflecţie metodică nici la *Ranke* şi nici la rigurosul metodolog *Droysen*, ci abia la *Dilthey*, care apelează în mod conştient la hermeneutica romantică pe care o extinde transformând-o într-o metodică, ba chiar într-o epistemologie a ştiinţelor spiritului. Analiza logică a conceptului de înlănţuire în istorie efectuată de Dilthey reprezintă aplicarea principiului hermeneutic potrivit căruia particularul poate fi înţeles doar pornind de la întregul textului, iar întregul doar din particular, asupra universului istoric. Nu doar izvoarele ne întâmpină în chip de texte, realitatea istorică însăşi e un text ce pretinde o înţelegere. Prin acest *transfer al hermeneuticii asupra istoriei* Dilthey rămâne însă doar interpretul şcolii istorice. El formulează ceea ce Ranke şi Droysen gândesc, în fond, la rândul lor.

Hermeneutica romantică şi fundalul ei, metafizica panteistă a individualităţii, devine astfel determinantă pentru reflecţia teoretică a cercetării istorice a secolului al XVIII-lea. Acest lucru s-a dovedit a fi fatal pentru destinul ştiinţelor spiritului şi concepţia asupra lumii a şcolii istorice. Vom mai vedea că filozofia lui Hegel a istoriei universale împotriva căreia se revoltase şcoala istorică dovedeşte o înţelegere mult mai profundă a importanţei istoriei pentru fiinţa spiritului şi pentru cunoaşterea adevărului decât marii istorici care refuzau să admită dependenţa ei faţă de aceasta. Conceptul de individualitate al lui Schleiermacher, care se armoniza atât de bine cu obiectivele teologiei, esteticii şi filologiei, constituia o instanţă critică în faţa construcţiei apriorice a filozofiei istoriei şi oferea în acelaşi timp ştiinţelor istorice un reper metodic care le dirija – asemenea ştiinţelor naturii – către cercetare, cu alte cuvinte către singurul temei al unei experienţe progresive. Împotrivirea faţă de filozofia istoriei universale le-a împins astfel în siajul filologiei. Acestea puneau mare preţ pe faptul că nu gândesc înlănţuirea istoriei universale din punct de vedere teleologic, nici în maniera iluminismului pre- sau postromantic din perspectiva unui stadiu final care ar constitui sfârşitul istoriei, o judecată de apoi a istoriei. Pentru ele nu există nici un sfârşit şi nici o exterioritate în raport cu istoria. Înţelegerea întregii desfăşurări a istoriei universale poate fi obţinută, prin urmare, doar din tradiţia istorică însăşi. Însă tocmai acest lucru constituie pretenţia hermeneuticii filologice care afirmă că sensul unui text poate fi înţeles chiar din acesta. *Fundamentul cercetării istorice este, aşadar, hermeneutica.*

Fără îndoială, idealul istoriei universale trebuie să dobândească un caracter problematic special pentru concepţia istorică asupra lumii, în măsura în care cartea istoriei reprezintă pentru orice prezent un fragment al cărui capăt se pierde în întuneric. Înlănţuirii universale a istoriei îi lipseşte încheierea de care dispune un text cu care au de a face filologii şi care pare să transforme în ochii istoricului o biografie, dar şi istoria unei naţiuni ieşite de pe scena istoriei, ba chiar şi istoria unei epoci încheiate pe care am lăsat-o în urmă, într-o totalitate de sens închisă, într-un text inteligibil în sine.

Vom vedea că Dilthey pornea tot de la astfel de unităţi relative, clădind prin urmare în continuare pe fundamentul unei hermeneutici romantice. Acel ceva ce trebuie înţeles în ambele cazuri este o totalitate de sens plasat atât într-un caz cât şi în altul în aceeaşi detaşare faţă de cel ce înţelege. Avem de a face întotdeauna cu o individualitate străină ce trebuie judecată potrivit propriilor ei categorii, criterii axiologice etc. şi care poate fi cu toate acestea înţeleasă, deoarece „eu" şi „tu" constituie „momente" ale aceleiaşi vieţi.

Fundamentul hermeneutic se dovedeşte rezistent până aici. Însă nici această detaşare a obiectului de interpretul său, nici caracterul închis al unei totalităţi de sens nu poate susţine sarcina *veritabilă* a istoricului: istoria universală. Căci istoria nu numai că nu se află

la sfârşit; noi înşine ne aflăm în ea, în calitate de subiecţi ai comprehensiunii, asemenea unei verigi condiţionate şi finite a unei înlănţuiri neîncheiate. Ar fi uşor să punem la îndoială pornind de la această situaţie îngrijorătoare a problemei istoriei universale faptul că hermeneutica ar putea constitui, în fond, fundamentul cercetării istorice. Istoria universală nu este, totuşi, o simplă problemă marginală, reziduală, a cunoaşterii istorice, ci punctul ei nodal propriu-zis. „Şcoala istorică" era la rândul ei conştientă de faptul că nu poate exista cu adevărat nici o altă istorie în afara celei universale, deoarece particularul se determină în semnificaţia sa individuală doar din perspectiva întregului. Ce-i rămâne atunci de făcut cercetătorului empiric, căruia întregul nu-i poate fi dat niciodată fără a-şi pierde legitimitatea în faţa filozofului şi a arbitrariului aprioric al acestuia?

Să examinăm pentru început modul în care „şcoala istorică" încearcă să rezolve problema istoriei universale. Pentru aceasta va trebui să facem un pas înapoi pentru a obţine o perspectivă mai amplă, urmărind însă doar problema istoriei universale în cadrul contextului teoretic reprezentat de şcoala istorică şi concentrându-ne, prin urmare, doar asupra lui Ranke şi Droysen.

Să ne amintim felul în care s-a delimitat şcoala istorică de Hegel. Refuzul construcţiei apriorice a istoriei universale reprezintă într-un anumit sens actul ei de naştere. Noua pretenţie pe care aceasta o formulează este aceea că nu filozofia speculativă, ci doar cercetarea istorică poate să conducă la o perspectivă istorică universală.

Premisele decisive ale acestei cotituri au fost create de critica lui *Herder* îndreptată împotriva schemei iluministe a unei filozofii a istoriei. Arma principală a atacului său la adresa trufiei iluministe a raţiunii era caracterul exemplar al antichităţii clasice, proclamat mai ales de către Winckelmann. *Die Geschichte der Kunst des Altertums* (*Istoria artei antichităţii*) era neîndoielnic mai mult decât o prezentare istorică; aceasta formulează o critică a prezentului şi un program. Însă datorită ambiguităţii proprii oricărei critici a prezentului, proclamarea exemplarităţii artei greceşti ce trebuia să edifice un nou ideal pentru propriul prezent înseamnă, cu toate acestea, un pas autentic în direcţia cunoaşterii istorice. Trecutul înfăţişat drept model prezentului se dovedeşte a fi unul irepetabil şi unic prin faptul că sunt investigate şi descoperite cauzele faptului de a fi astfel (*So-sein*) al acestui trecut.

Herder nu a fost nevoit să treacă decât cu puţin dincolo de fundamentul aşezat de Winckelmann şi să descopere dialectica exemplarităţii şi caracterului irepetabil al oricărui trecut, pentru a opune perspectivei istorice teleologice a iluminismului o viziune istorică universală asupra lumii. A gândi istoric înseamnă acum a conceda fiecărei epoci un drept de existenţă propriu, ba chiar recunoaşterea perfecţiunii acesteia. Acest pas a fost făcut de către Herder. Concepţia istorică asupra lumii era firească incapabilă să acceadă la o dezvoltare deplină atâta timp cât prejudecăţile clasiciste acordau antichităţii clasice un statut excepţional cu valoare exemplară. O teleologie în stilul credinţei iluministe în raţiune nu este numai singura care admite un criteriu trans-istoric, ci şi una răsturnată ce rezervă atributul perfecţiunii unui trecut sau unui moment inaugural al istoriei.

Există multe forme de a gândi istoria dinspre un criteriu situat dincolo de aceasta. Clasicismul lui Wilhelm von Humboldt priveşte istoria ca pe o pierdere şi o degradare a perfecţiunii vieţii greceşti. Teologia istorică gnostică a epocii goetheene, a cărei influenţă asupra tânărului Ranke a fost discutată recent[50], concepe viitorul drept restaurarea unei perfecţiuni pierdute a vremurilor străvechi. Hegel a conciliat exemplaritatea estetică a antichităţii clasice cu conştiinţa de sine a prezentului caracterizând religia greacă a artei

[50] C. Hinrichs, *Ranke und die Geschichtstheologie der Goethezeit* (1954). Vezi recenzia mea în *Philos. Rundschau* 4, p. 123 sq.

drept o ipostază depășită a spiritului, proclamând desăvârșirea istoriei în prezent în conștiința de sine universală a libertății. Toate acestea reprezintă forme de gândire a istoriei ce presupun un criteriu situat în afara acesteia.

Pe de altă parte, tăgăduirea unui astfel de criteriu aprioric, anistoric ce stă la începuturile cercetării istorice a secolului al XIX-lea nu este într-atât de ferită de presupoziții metafizice pe cât se consideră și afirmă aceasta atunci când se definește drept cercetare științifică. Acest lucru poate fi demonstrat cu ajutorul unei analize a conceptelor directoare ale perspective istorice universale. Aceste concepte urmăresc în mod declarat să corecteze caracterul anticipativ al unei construcții apriorice a istoriei. Cu toate acestea, intrând în polemică cu conceptul idealist de spirit, ele rămân raportate la acesta. Acest lucru devine cel mai limpede prin radiografierea reflexivă a acestei perspective universale pe care o efectuează Dilthey.

Punctul de plecare al acesteia este determinat fără îndoială de opoziția față de „filozofia istoriei". Ipoteza comună tuturor reprezentanților acestei perspective istorice asupra lumii, atât a lui Ranke, cât și a lui Droysen și Dilthey, constă în faptul că ideea, esența, libertatea nu-și găsesc o expresie deplină și adecvată în realitatea istorică. Acest lucru nu trebuie înțeles doar în sensul unui simplu deficit sau al unui decalaj. Ei descoperă aici mai curând un principiu constitutiv al istoriei înseși potrivit căruia ideea cunoaște în istorie întotdeauna doar o reprezentație (*Repräsentation*) imperfectă. Doar fiindcă lucrurile stau astfel este nevoie – în locul filozofiei – de cercetarea istorică pentru a-l educa pe om în legătură cu sine însuși și amplasamentul său în lume. Ideea unei istorii care ar fi o reprezentație pură a ideii înseamnă renunțarea la ea ca fiind cale proprie către adevăr.

Realitatea istorică este însă, de cealaltă parte, nu doar un mediu tulbure, material antispiritual, necesitate rigidă de care se frânge spiritul sufocat de lanțurile acesteia. O astfel de evaluare gnostic-neoplatonică a survenirii ca izvorâre în lumea exterioară a fenomenelor nu apreciază în mod just valoarea metafizică de ființă (*Seinswert*) a istoriei și odată cu aceasta nici rangul de cunoaștere (*Erkenntnisrang*) al științei istorice. Tocmai desfășurarea plenară a ființei umane în timp este cea care dispune de o productivitate proprie. Varietatea și diversitatea omenescului este ceea ce se aduce pe sine către o realitate din ce în ce mai mare în mijlocul succesiunii infinite a destinelor omenești. Astfel ar putea fi formulată ipoteza fondatoare a școlii istorice. Conexiunea acesteia cu clasicismul epocii goetheene nu poate fi trecută cu vederea.

Elementul central este aici, în fond, un ideal umanist. Wilhelm von Humboldt vedea împlinirea specifică a grecității în bogăția unor mari forme individuale pe care aceasta le prezintă. Ei bine, marii istorici nu puteau accepta, cu siguranță, o astfel de îngustare asupra unui astfel de ideal clasicist. Aceștia au preferat mai curând să-l urmeze pe Herder. Dar ce altceva face viziunea istorică asupra lumii ce apelează la Herder, cea care nu mai recunoaște privilegiul unei epoci clasice, decât să privească întregul istoriei lumii din perspectiva aceluiași criteriu pe care Wilhelm von Humboldt îl utilizase pentru a fundamenta întâietatea antichității clasice? Bogăția de manifestări individuale nu este trăsătura distinctă a vieții grecești, ea este marca distinctă a existenței istorice în general și acesta este lucrul care constituie valoarea și sensul istoriei. Întrebarea neliniștită privind sensul acestui spectacol al victoriilor glorioase și al dezastrelor îngrozitoare ce cutremură sufletul omului este cea la care se caută astfel un răspuns.

Superioritatea acestui răspuns este dată de faptul că idealul său umanist nu este însoțit de un conținut determinat, căci la temelia acestuia se află ideea formală a unei diversități maxime. Un asemenea ideal este cu adevărat universal pentru că nu mai poate fi zguduit

de nici o experiență a istoriei, de fragilitatea, oricât ar fi ea de mare, a lucrurilor omenești. Istoria are un sens în sine însăși. Ceea ce pare să contrazică acest sens – natura trecătoare a pământescului – constituie în realitate temeiul său. Căci secretul productivității inepuizabile a vieții istorice rezidă în chiar trecerea însăși.

Întrebarea care se pune acum este: cum poate fi gândită unitatea istoriei universale și cum poate fi justificată cunoașterea acesteia potrivit acestui criteriu și acestui ideal formal al istoriei. Să-l urmărim pentru început pe Ranke: „Orice acțiune istorică cu o însemnătate într-adevăr universală ce nu constă niciodată în mod unilateral într-o simplă distrugere, capabilă mai curând să dezvolte în clipa trecătoare a prezentului ceva viitor, cuprinde un sentiment deplin și nemijlocit al valorii ei indestructibile“[51]

Nici poziția privilegiată a antichității clasice, nici cea a prezentului sau a unui viitor către care se îndreaptă, nici declinul și nici progresul – aceste scheme fundamentale tradiționale ale istoriei universale – nu pot fi asociate unei gândiri istorice veritabile. Invers, faimoasa nemijlocire a tuturor epocilor față de Dumnezeu se adecvează foarte bine ideii înlănțuirii istorice universale. Căci înlănțuirea – Herder o numea „ordine a consecințelor“ (*Folgeordnung*) – este manifestarea realității istorice înseși. Ceea ce este real istoric iese la lumină „potrivit unor principii consecutive riguroase: ceea ce a urmat așază efectul și caracterul a ceea ce tocmai s-a petrecut într-o lumină puternică, generală“[52] Faptul că ceea ce supraviețuiește succesiunii destinelor omenești constituie o înlănțuire neîntreruptă a vieții este, prin urmare, prima afirmație legată de structura formală a istoriei, cea de a fi o devenire în trecere (*Werden im Vergehen*).

Cu toate acestea, abia pornind de aici vom înțelege ce reprezintă pentru Ranke o „acțiune istorică cu o însemnătate într-adevăr universală“ și, odată cu aceasta, care este lucrul pe care se sprijină propriu-zis înlănțuirea istoriei universale. Ea nu are un telos stabil și identificabil în afara acesteia. În istorie nu domnește o necesitate recognoscibilă aprioric. Însă structura înlănțuirii istorice este cu toate acestea una teleologică. Unitatea de măsură este aici succesul. Căci am văzut că ceea ce urmează decide asupra semnificației a ceea ce s-a petrecut. Ranke a conceput acest lucru ca o simplă condiție a cunoașterii istorice. În realitate însă, pe acest punct apasă greutatea propriu-zisă care îi revine însuși sensului istoriei. Faptul că ceva este încununat de succes sau nu determină nu doar sensul acestei activități particulare, permițându-i să aibă un efect durabil, sau făcând-o să se consume fără a lăsa vreo urmă, ci acest succes sau eșec face ca o întreagă înlănțuire de fapte și evenimente să devină semnificative sau lipsite de sens. Structura ontologică a istoriei este, prin urmare, teleologică, chiar și lipsită de un telos[53] Conceptul acțiunii cu o însemnătate istorică într-adevăr reală pe care îl utilizează Ranke se definește tocmai prin acest lucru. Ea este una de acest fel dacă face istorie, cu alte cuvinte, dacă are un efect ce îi conferă o semnificație istorică durabilă. Așadar, elementele înlănțuirii istorice se definesc într-adevăr în sensul unei teleologii inconștiente care le reunește și exclude din această înlănțuire tot ce este irelevant.

β) *Concepția istorică asupra lumii a lui Ranke*

O astfel de teleologie nu este demonstrabilă pornind de la accepțiunea filozofică a conceptului. Ea nu transformă istoria universală într-un sistem aprioric în care protagoniștii sunt plasați într-un mecanism care îi controlează în mod inconștient. Ea este mai curând

[51] Ranke, *Weltgeschichte* IX, 270.

[52] Ranke, *Lutherfragm.* 1.

[53] Vezi Gerhard Masur, *Rankes Begriff der Weltgeschichte*, 1926.

perfect compatibilă cu libertatea de acțiune. Ranke poate afirma chiar că componentele constitutive ale înlănțuirii istorice reprezintă „scene ale libertății"[54] Sintagma exprimă faptul că în urzeala nesfârșită a evenimentelor istorice există anumite apariții eminente în care se concentrează oarecum deciziile istorice. Decizii se iau peste tot unde se acționează în virtutea libertății, însă faptul că printr-o astfel de decizie se hotărăște *ceva* înseamnă că o decizie face istorie și își dezvăluie semnificația ei deplină și durabilă abia prin efectele ei. Iată marca distinctivă a momentelor cu adevărat istorice. Ele conferă înlănțuirii istorice articulația sa. Numim astfel de momente în care acțiunea liberă devin decisivă istoric, momente sau epocale sau crize, iar pe indivizii a căror acțiune devine atât de hotărâtoare îi numim, împreună cu Hegel, „indivizi ai istoriei universale" (*weltgeschichtliche Individuen*). Ranke vorbește aici despre „spirite originale care intervin în mod autonom în lupta ideilor și în cea dintre puterile mondiale rezumându-le pe cele mai puternice dintre ele pe care se sprijină viitorul" . Acesta este un spirit plămădit din spiritul lui Hegel.

Avem la dispoziție o reflecție extrem de succintă a lui Ranke referitoare la modul în care înlănțuirea istorică rezultă din asemenea decizii ale libertății: „Să mărturisim că istoria nu poate avea niciodată omogenitatea unui sistem filozofic; însă ea nu este lipsită de o coerență interioară. Vedem în fața noastră un șir de evenimente ce se succed și se condiționează unul pe celălalt. Atunci când spun că „se condiționează" nu mă refer, desigur, la o necesitate absolută. Important este mai curând faptul că este solicitată peste tot libertatea umană: istoria urmărește scenele libertății; iată ce constituie farmecul ei cel mai puternic. Libertății i se alătură însă forța, și anume cea originară. Fără de aceasta prima dispare atât din evenimentele mondiale, cât și din domeniul ideilor. În orice clipă se poate naște ceva nou care poate fi derivat doar din sursa primă și comună a oricărei activități omenești; nimic nu există în exclusivitate doar grație unui alt lucru; nimic nu se integrează în întregime în realitatea celuilalt. Domnește însă și o legătură mai profundă, mai strânsă, de care nu rămâne nimeni neatins, ce pătrunde peste tot. Libertății i se alătură necesitatea. Ea rezidă în ceea ce s-a constituit deja, în ceea ce nu mai poate fi răsturnat, care reprezintă fundamentul oricărei activități ce survine. Devenitul constituie conexiunea cu ceea ce devine. Însă nici această conexiune nu este ceva ce poate fi presupus în mod arbitrar, ci există într-un mod anume, într-un fel și nu în altul. Ea este în același timp un obiect al cunoașterii. Un lung șir de evenimente – succesive sau alăturate – legate astfel între ele formează un veac, o epocă..."[55]

Semnificativ în această expunere este modul în care conceptul de forță se alătură celui de libertate. Forța constituie, după cum se vede, categoria centrală a concepției istorice asupra lumii. Ea a fost deja utilizată în acest sens de către Herder atunci când miza era eliberarea de schema de sorginte iluministă a progresului și, mai ales, depășirea conceptului de rațiune care o întemeia[56] Conceptul de forță are o poziție atât de centrală în interiorul concepției istorice asupra lumii deoarece cuprinde interioritatea și exterioritatea într-o unitate particulară încărcată de tensiune. Orice forță există doar în exprimarea ei. Exprimarea nu este doar manifestarea forței, ci realitatea ei. Hegel avea întru totul dreptate atunci când a elaborat dialectic apartenența interioară dintre forță și exprimare. Acesteia îi aparține în mod categoric potențialitatea unei eficiențe, ceea ce înseamnă că ea

---

[54] Ranke, *Weltgeschichte* IX, p. XIV.

[55] Ranke, *Weltgeschichte* IX, XIII sq.

[56] Am arătat în „Volk und Geschichte im Denken Herders" (1942) [*Kl. Schr.* III, pp. 101, 117; acum în *Ges. Werke* Bd. 4] că Herder a efectuat transferul conceptului leibnizian al forței asupra lumii istorice.

nu este doar cauza unui anumit efect, ci capacitatea de a provoca un asemenea efect oriunde este eliberată. Modalitatea ei de a fi este aşadar diferită tocmai de cea a efectului. Modul ei este „iminența" – un cuvânt potrivit deoarece tocmai ființa-pentru-sine a forței este cea care se exprimă în opoziție cu indeterminarea lucrului în care se poate manifesta. Rezultă de aici că forța nu poate fi recunoscută sau evaluată pornind de la exteriorizări, ci poate fi experimentată doar sub forma conştientizării. Observarea unui efect face accesibilă doar cauza şi nu forța, deşi, pe de altă parte, forța este un exces interior ce depăşeşte cauza ce ține de efect. Desigur, acest exces de care suntem conştienți prin elementul cauzator poate fi cunoscut şi pornind de la efectul resimțit prin rezistență, în măsura în care opunerea unei rezistențe este ea însăşi exteriorizarea unei forțe. Dar chiar şi atunci conştientizarea este modul prin care este resimțită forța. Conştientizarea este modul de experimentare/resimțire al forței deoarece forța se raportează potrivit naturii sale la sine însăşi. Hegel a demonstrat convingător în *Phänommenologie des Geistes* (*Fenommenologia spiritului*) sinteza dialectică a ideii de forță în infinitatea vieții care se raportează la ea însăşi şi este conştientă de sine[57]

Formularea lui Ranke dobândeşte astfel ea însăşi un profil istoric universal, unul în cadrul istoriei universale a gândului şi filozofiei. Platon observa deja structura reflexivă a lui *dynamis*, făcând astfel posibil transferul acesteia asupra esenței sufletului efectuat de către Aristotel prin teoria despre *dynameis*, puterile sufletului[58]. Forța este potrivit esenței ei ontologice „interioritate". În această măsură Ranke este întru totul exact atunci când scrie: „libertății i se alătură forța". Căci forța ce este mai mult decât exteriorizarea ei este deja întotdeauna libertate. Acest lucru are o importanță hotărâtoare pentru istoric. Acesta ştie că totul s-ar fi putut petrece altfel. Orice individ ar fi putut să acționeze în mod diferit. Forța ce scrie istoria nu este un element mecanic. Pentru a elimina această posibilitate, Ranke vorbeşte în mod explicit despre o „forță originară" şi despre o sursă primă şi comună a oricărei activități omeneşti", iar aceasta este, potrivit lui Ranke, libertatea.

Nu contravine libertății faptul că ea este limitată şi mărginită. Tocmai acest lucru devine vizibil prin esența forței ce ştie să se impună. De aceea Ranke poate să afirme că „libertății îi stă alături necesitatea". Căci prin necesitate nu se înțelege aici o cauzare ce exclude libertatea, ci rezistența pe care o întâmpină forța liberă. Aici se arată cât de adevărată este dialectica forței descoperită de Hegel[59]. Împotrivirea pe care o întâlneşte forța liberă se trage ea însăşi din libertate. Necesitatea despre care se vorbeşte aici este cea a celui înfrânt şi a potrivnicilor care este dată în prealabil în cazul oricărei exercitări a unei activități libere. Excluzând multe lucruri ca fiind imposibile, ea limitează activitatea asupra posibilului care este deschis. Necesitatea este alcătuită ea însăşi din libertate şi este condiționată de libertatea care o ia în calcul. Este vorba din punctul de vedere logic despre o necesitate ipotetică (*ex hypotheseōs anagkaion*), iar din punct de vedere al conținutului despre modalitatea de a fi nu a naturii, ci a ființei istorice. Ceea ce a devenit nu poate fi răsturnat pur şi simplu. În acest sens ea constituie „temeiul oricărei activități ce survine", cum spune Ranke, şi este cu toate acestea la rândul său ceva devenit prin activitate. Persistând în chip de fundament, devenitul integrează noua activitate în unitatea unei înlănțuiri. Ranke formulează astfel: „Devenitul constituie înlănțuirea cu ceea ce devine". Această propoziție foarte neclară încearcă probabil să exprime elementul definitoriu al

[57] Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, p. 120 sq. (Hoffmeister).

[58] Platon, *Charm* 169a (Vezi şi *Vorgestalten der Reflexion*, Kl. Schr. III, S. 1-13; Bd. 6 der Ges. Werke, S. 16-128.)

[59] Hegel, *Enzyklopädie* §136 sq., idem *Phänomenologie* (Hoffmeister) p. 105 sq. ; *Logik* (Lasson), p. 144 sq.

realităţii istorice: faptul că ceea ce devine este liber, însă libertatea din care devine este mereu limitată de ceea ce şi-a încheiat devenirea, adică de circumstanţele în care pătrunde ca devenire. Conceptele utilizate de istorici, bunăoară forţă, putere, tendinţă determinantă etc., încearcă toate să înfăţişeze esenţa fiinţei istorice, implicând faptul că ideea află întotdeauna o reprezentaţie incompletă în istorie. Nu planurile şi concepţiile actanţilor reprezintă sensul evenimentelor, ci efectele istorice ce dezvăluie forţele istorice. Forţele istorice, care constituie purtătoarele propriu-zise ale dezvoltării istorice, nu sunt similare subiectivităţii monadice a individului. Orice individuaţie este mai curând deja co-determinată de realitatea opozitivă şi tocmai de aceea individualitatea nu este identică cu subiectivitatea, ci este o forţă vie. Pentru Ranke chiar şi statele sunt astfel de forţe vii. El afirmase răspicat despre acestea că nu constituie „secţiuni ale universalului", ci individualităţi, „fiinţe spirituale reale"[60] Ranke le numeşte „gânduri ale lui Dumnezeu", pentru a indica astfel că forţa vitală a acestor alcătuiri este cea care le face să existe într-adevăr şi nu o instituire, o voinţă omenească sau un plan inteligibil.

Utilizarea categoriei forţei face posibilă în acest punct conceperea înlănţuirii istorice ca un dat primar. Forţa este reală întotdeauna doar ca un joc de forţe, iar istoria este un asemenea joc de forţe ce produce o continuitate. Atât Ranke cât şi Droysen vorbesc în acest sens despre faptul că istoria este o „sumă în devenire", pentru a respinge astfel orice pretenţie a unei construcţii apriorice a istoriei universale şi sunt încredinţaţi că se situează astfel pe un fundament empiric[61] Se pune însă întrebarea dacă astfel nu se presupune cumva mai mult decât ştiu ei înşişi. Faptul că istoria universală este o sumă în devenire înseamnă că este un întreg, fie şi unul neîncheiat. Acest lucru nu este însă câtuşi de puţin de la sine înţeles. Termenii inegali calitativ nu se însumează. Însumarea presupune faptul că unitatea căreia i se subsumează dirijează în prealabil înmănuncherea lor. Însă această premisă este o afirmaţie. Ideea unităţii istoriei este în realitate mai puţin formală şi independentă de o interpretare de conţinut „a" istoriei decât pare[62]

Universul istoriei nu a fost gândit nicidecum întotdeauna din perspectiva unităţii istoriei universale. El poate fi considerat bunăoară – ca în cazul lui Herodot – şi ca un fenomen moral. Ca atare el oferă o multitudine de exemple, dar nu o unitate. Ce anume legitimează discursul despre o unitate a istoriei universale? Răspunsul la această întrebare era formulat uşor odinioară, când se presupunea existenţa unui scop şi a unui plan în istorie. Însă care este numitorul comun ce permite o adunare atunci când presupoziţia existenţei în istorie a unui astfel de ţel şi a unui asemenea plan lipseşte?

Dacă realitatea istorică este gândită ca un joc de forţe, atunci această idee este în mod evident insuficientă pentru ca unitatea ei să devină una necesară. Nici chiar ceea ce îi călăuzeşte pe Herder şi Humboldt, idealul bogăţiei manifestărilor omenescului, nu întemeiază ca atare o unitate reală. Trebuie să existe *ceva* care să se dovedească a fi un ţel călăuzitor în continuitatea survenirii. Într-adevăr, locul ocupat în escatologiile de sorginte religioasă ale filozofiei istoriei şi în variantele secularizate ale acestora rămâne aici deocamdată liber[63] Căci trebuia ca nici o prejudecată referitoare la sensul istoriei să nu

---

60 Ranke, *Das politische Gespräch*, (ed. Rothacker), p. 19, 22, 25.

61 Ranke, idem, p. 163; Droysen, *Historik* (ed. Rothacker), p. 72.

62 Faptul că Ranke gândeşte şi formulează subsumarea ca însumare (de exemplu în op. cit. p. 63) – şi aici nu este singur – este cât se poate de caracteristic pentru mentalitatea secretă a şcolii istorice.

63 Vezi K. Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen* (Stuttgart 1953), precum şi articolul meu: „Geschichtsphilosophie", în *RGG*³.

prejudicieze cercetarea acesteia. În același timp, presupoziția firească a investigării acesteia este aceea că ea formează o unitate. Droysen poate astfel să admită în mod explicit ideea istoriei universale – chiar dacă nu și o reprezentare de conținut referitoare la un plan providențial – drept una regulativă.

Cu toate acestea, postulatul acesta implică și o altă presupoziție care îl determină ca și conținut. Ideea unității istoriei lumii include ideea continuității neîntrerupte a evoluției istorice universale. Și această idee a continuității este inițial de natură formală și nu implică un conținut concret. Și ea constituie o componentă apriorică a cercetării ce incită la o pătrundere din ce în ce mai adâncă în urzeala înlănțuirii istoriei universale. De aceea, afirmațiile lui Ranke privitoare la „constanța admirabilă" a dezvoltării istorice pot fi judecate drept o naivitate metodologică[64]. El nu se referă de fapt câtuși de puțin la această structură a continuității înseși, ci la elementele de conținut ce se formează de-a lungul acestei evoluții constante. Faptul că în cele din urmă din totalitatea de necuprins în diversitatea ei a dezvoltării istoriei universale se naște ceva anume, unitatea universului cultural occidental ce se extinde asupra întregii lumi prin intermediul popoarelor germanic-romanice, acesta este un lucru care îi trezește admirația.

Desigur că naivitatea lui Ranke rămâne evidentă chiar dacă admitem acest sens de conținut al admirației sale față de „constanță". Faptul că istoria a condus printr-o evoluție continuă la nașterea acestui univers cultural occidental nu este, din nou, un simplu fapt empiric constatat de conștiința istorică, ci o condiție a conștiinței istorice înseși, prin urmare, nimic ce ar fi putut să nu se înfăptuiască sau să fie contrazis de o experiență nouă. Întrebarea privitoare la sensul istoriei poate fi formulată de o conștiință a istoriei universale referitor la unitatea continuității acesteia, doar fiindcă istoria universală a urmat tocmai acest curs.

Putem recurge aici la Ranke însuși. Acesta consideră drept cea mai nobilă deosebire dintre sistemul oriental și cel occidental faptul că în Occident continuitatea istorică constituie forma de existență a culturii[65] Prin urmare, nu este indiferent că unitatea istoriei universale se sprijină pe unitatea universului cultural occidental de care ține totalitatea științei occidentale și în special istoria științei. Nu este de asemenea întâmplător că această cultură apuseană este marcată de creștinism, care își are momentul absolut (*absoluter Zeitpunkt*) în unicitatea evenimentului salvării. Ranke a înțeles câte ceva din aceste lucruri atunci când vedea în religia creștină reinstaurarea omului în „nemijlocirea față de Dumnezeu", pe care o situa pe filieră romantică la începutul originar al întregii istorii[66] Vom vedea, însă, că semnificația principială a acestei stări de fapt în cadrul reflecției filozofice asupra concepției istorice asupra lumii nu a fost valorificată în întregime.

Prin urmare, nici gândirea empirică a școlii istorice nu este lipsită de presupoziții filozofice. Meritul rigurosului metodolog Droysen este acela că a desprins-o pe aceasta din travestiul ei empiric și că a recunoscut semnificația ei principială. Punctul său de vedere fundamental este următorul: continuitatea ține de esența istoriei, căci istoria include, spre deosebire de natură, factorul temporalității. Droysen citează frecvent afirmația lui Aristotel despre suflet, care ar fi o sporire în sine însuși (*epidois eis hauto*). În opoziție cu simpla formă repetitivă a naturii, istoria este caracterizată de o asemenea intensificare în sine însăși. Dar acest lucru înseamnă: o prezervare și o depășire a lucrului conservat. Ambele implică însă o știință despre sine (*Sichwissen*). Istoria însăși nu este, în

[64] Ranke, *Weltgeschichte* IX, 2 XIII.

[65] Ranke, *Weltgeschichte* IX, 1, p. 270 sq.

[66] Vezi Hinrichs, *Ranke und die Geschichtstheologie der Goethezeit*, p. 239 sq.

consecință, un simplu obiect de cunoaștere, ci este determinată în ființa ei de știința de sine (*Sich-wissen*). „Știința despre ea este ea însăși" (*Historik* § 48). Constanța admirabilă a evoluției istoriei universale, despre care vorbea Ranke, se întemeiază în conștiința continuității, o conștiință ce face abia ea ca istoria să devină istorie (*Historik* § 48).

Ar fi întru totul greșit să vedem aici doar o tendențiozitate idealistă. Acest apriori al gândirii istorice este mai curând el însuși o realitate istorică. Jakob Burckhardt are perfectă dreptate atunci când surprinde în continuitatea tradiției culturale apusene condiția de existență a culturii occidentale înseși[67] Prăbușirea acestei tradiții, asaltul noii barbarii despre care tocmai Burckhardt a fost cel care a formulat câteva profeții sumbre, n-ar reprezenta pentru concepția istorică asupra lumii o catastrofă în interiorul istoriei universale, ci chiar sfârșitul acesteia, cel puțin în măsura în care aceasta încearcă să se definească în chip de unitate istorică. Este important să clarificăm această premisă de conținut a interogației universal-istorice a școlii istorice tocmai pentru că ea însăși tăgăduiește principial una de acest gen.

Percepția de sine hermeneutică a școlii istorice, așa cum am reușit să o identificăm la Ranke și Droysen, își află fundamentul ultim în ideea istoriei universale. Dimpotrivă, școala istorică n-a fost capabilă să admită întemeierea hegeliană a unității istoriei universale prin conceptul spiritului. Faptul că traseul spiritului, care constituie sensul istoriei, se împlinește pe sine în conștiința de sine deplină a prezentului istoric este o autointerpretare escatologică ce ridică în fond istoria într-un concept speculativ. Școala istorică se vedea în schimb împinsă către o autodefinire teologică. Aceasta se vedea obligată să raporteze propria cunoaștere finită și mărginită la un spirit divin căruia lucrurile îi sunt cunoscute în desăvârșirea lor, dacă nu dorea să anuleze propria ei natură de a se defini drept cercetare progresivă. Este vorba despre vechiul ideal al comprehensiunii nelimitate, aplicat încă aici asupra cunoașterii istoriei. Iată ce scrie Ranke: „Divinitatea – dacă pot să îndrăznesc o asemenea observație – mi-o imaginez cuprinzând întreaga umanitate istorică în totalitatea ei, căci ea nu cunoaște timpul, și judecând-o peste tot în mod egal."[68]

Aici ideea intelectului infinit (*intellectus infinitus*) pentru care totul există în același timp (*omnia simul*) este remodelată către un prototip al dreptății istorice. De acesta se apropie istoricul care știe că toate marile epoci și toate fenomenele istorice sunt egale în fața lui Dumnezeu. Astfel conștiința istoricului reprezintă desăvârșirea conștiinței de sine a omului. Cu cât reușește să cunoască mai bine valoarea proprie indestructibilă a oricărui fenomen, cu alte cuvinte: să gândească istoric, cu atât va gândi mai asemenea lui Dumnezeu[69]. Ranke compară tocmai din acest motiv funcția istoricului cu cea a preotului. „Nemijlocirea față de Dumnezeu" este pentru luteranul Ranke conținutul propriu al vestirii creștine. Restaurarea acestei nemijlociri ce precede păcatul originar se petrece doar prin mijloacele de grație ale bisericii. Din aceasta se împărtășește și istoricul în măsura în care transformă umanitatea căzută în istorie în obiectul cercetării sale, descoperind-o în nemijlocirea ei niciodată pierdută în întregime față de Dumnezeu.

Istoria universală, istoria lumii – nu constituie în realitate metafore formale în care este vizată totalitatea survenirii. În gândirea istorică se produce ridicarea universului în calitate de creație divină la conștiința sa proprie. Desigur că nu este vorba despre o conștiință

[67] Vezi bunăoară Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, cap. I.

[68] Ranke, Weltgeschichte IX, 2, p. 5, p. 7.

[69] „Căci aceasta este într-un fel o parte a științei dumnezeiești" (Ranke, ed. Rothacker, p. 43 și în mod similar p. 52.)

înțelegândă. Rezultatul final al științei istorice este „compasiunea, complicitatea cu cosmosul"[70]. Pornind de la acest fundal panteist poate fi înțeleasă faimoasa sintagmă a lui Ranke, potrivit căreia acesta ar dori să se suprime pe sine. Firește că o astfel de autosuprimare reprezintă, de fapt, după cum obiecta Dilthey[71], o expansiune a sinelui către un univers interior. Dar cu toate acestea nu este întâmplător că Ranke nu efectuează o astfel de reflecție care îl conduce pe Dilthey către fundamentul psihologic al științelor spiritului. Autosuprimarea mai înseamnă încă pentru Ranke o formă a participării autentice. Conceptul participării nu trebuie înțeles aici psihologic-subiectiv, ci pornind de la cel al vieții pe care se întemeiază. Deoarece toate fenomenele istorice sunt manifestări ale vieții-cosmice (*All-Leben*), participarea la acestea înseamnă participare la viață.

De aici încolo, termenul de înțelegere (*Verstehen*) dobândește o rezonanță aproape religioasă. Înțelegerea este participare directă la viață fără o mediere mentală din partea conceptului. Tocmai acest lucru îl interesează pe istoric: să nu raporteze realitatea la concepte, ci să ajungă peste tot în punctul în care „viața gândește, iar gândul trăiește" Fenomenele vieții istorice sunt percepute în înțelegere ca manifestări ale vieții cosmice, ale divinității. O asemenea pătrundere înțelegândă a acesteia înseamnă într-adevăr mai mult decât performanța de cunoaștere omenească a unui univers interior, după cum a reformulat Dilthey, împotriva lui Ranke, idealul istoricului. Ranke formulează o afirmație metafizică ce îl plasează în vecinătatea lui Fichte și Hegel atunci când scrie: „Cunoașterea limpede, deplină, trăită, aceasta este măduva ființei devenită transparentă și scrutându-se/ recunoscându-se pe sine"[72] Devine aici vizibil fără putință de tăgadă cât de apropiat rămâne, în fond, Ranke idealismului german. Transparența de sine deplină a ființei pe care Hegel o concepea în știința absolută a filozofiei legitimează încă conștiința de sine a istoricului Ranke, chiar dacă acesta respinge pretenția filozofiei speculative. Tocmai din această cauză se simte atât de atras de modelul poetului și nu simte nevoia să se delimeteze de acesta în calitate de istoric. Căci ceea ce împărtășesc istoricul și poetul este tocmai faptul că acesta reprezintă, asemenea poetului, elementul în care trăiesc toți „drept ceva ce se situează în afara lui"[73] Abandonarea pură în voia contemplării lucrurilor, atitudinea epică a celui ce caută basmul istoriei lumii[74] poate fi numită într-adevăr poetică atâta timp cât pentru istoric Dumnezeu este prezent în toate nu sub forma conceptului, ci sub cea a „reprezentării exterioare". Concepția lui Ranke se definește într-adevăr cel mai bine prin intermediul acestor concepte hegeliene. Istoricul, așa cum îl înțelege Ranke, aparține de acea formă a spiritului absolut pe care Hegel a descris-o ca religie a artei.

γ) Raportul dintre istorie și hermeneutică la J. G. Droysen

Natura problematică a unei astfel de autodefinirii trebuia să devină vizibilă pentru un istoric cu o gândire mai riguroasă. Semnificația filozofică a *Istoriei lui Droysen* rezidă tocmai în faptul că el încearcă să desprindă conceptul de înțelegere de indeterminarea unei comuniuni estetic-panteiste, așa cum apare el la Ranke, și formulează premisele sale conceptuale. Prima dintre aceste premise este conceptul de expresie (*Ausdruck*)[75] Înțelegerea este înțelegere a expresiei. În expresie se manifestă nemijlocit un interior. Însă

---

70 Ranke (ed. Rothacker), p. 52.
Ges. Schriften V, 281.

72 *Lutherfragment* 13

73 *Lutherfragment* 1.
Lui Heinrich Ranke, noiembrie, 1828 (*Zur eigenen Lebensgeschichte* 162).

75 [Vezi și infra, p. 255 sq, 348 sq. și *Ges. Werke*, Bd. 2, Exkurs VI, p. 384 sq.]

interiorul, „esența lăuntrică", este realitatea primă și propriu-zisă. Droysen se situează aici în întregime pe un teren cartezian și în tradiția lui Kant și a lui Wilhelm von Humboldt. Eul individual este asemenea unui punct solitar în universul fenomenelor. Însă el nu mai este un punct solitar în exprimările sale, mai ales în limbă, în principiu în toate formele în care devine capabil să se exprime. El aparține universului inteligibilului. Comprehensiunea istorică nu este, prin urmare, esențialmente diferită de înțelegerea verbală. Asemenea limbii, lumea istoriei nu are caracterul unei existențe spirituale pure. „A vrea să înțelegi universul etic, istoric înseamnă înainte de toate a ști că el nu este nici doar docetic, nici doar metabolism"[76] Afirmația este îndreptată împotriva empirismului plat al lui Buckle, însă este valabilă și în sens invers, împotriva spiritualismului lui Hegel, bunăoară.

Droysen vede natura dublă a istoriei întemeiată pe „carisma specifică a naturii omenești atât de fericit imperfectă, încât este obligată să adopte un comportament etic atât din punct de vedere spiritual, cât și trupesc"[77]. Droysen încearcă, desigur, cu ajutorul acestor concepte împrumutate de la Wilhelm von Humboldt, să afirme ceea ce Ranke avusese în vedere atunci accentua rolul forței. Nici el nu vede în realitatea istoriei un spirit pur. A te comprta etic implică mai curând faptul că universul istoric nu cunoaște o reliefare pură a voinței într-o materie inertă și maleabilă. Realitatea acestuia constă într-o aprehendare și modelare mereu reînnoită efectuată de spirit a „finitudinilor neostoit schimbătoare" cărora le aparține orice actant. Droysen reușește astfel într-o măsură cu totul diferită să extragă din această natură dublă a istoriei concluzii privitoare la conduita istorică.

Recursul la comportamentul poetului, care îl satisface pe Ranke, devine în cazul său insuficient. Abandonarea de sine în contemplare sau narațiune nu conduce către realitatea istorică. Căci poeții „plăsmuiesc alături de evenimente și o interpretare psihologică a acestora. Însă în realitate acționează și alte elemente decât personalitățile" (*Historik* § 41). Poeții tratează realitatea istorică ca și cum aceasta ar fi voită și plănuită astfel de indivizii activi. Însă „intenționarea" ei în acest mod nu constituie nicidecum realitatea istoriei. De aceea, voința și planificarea reală a indivizilor activi nu constituie obiectul propriu-zis al înțelegerii istorice. Interpretarea psihologică a indivizilor nu poate accede la tălmăcirea sensului evenimentelor istorice în sine. „Nici cel care vrea nu se identifică în întregime cu această stare de lucruri și nici ceea ce a rezultat nu a devenit doar datorită puterii de voință și inteligenței acestuia; acest lucru nu este nici expresia pură și nici cea deplină a acestei personalități" (§ 41). Interpretarea psihologică este de aceea doar o componentă secundară în înțelegerea istorică și nu doar fiindcă ea nu își atinge cu adevărat scopul. Nu avem de a face aici cu experiența unei limite. Interioritatea persoanei, templul conștiinței, nu este doar inaccesibilă istoricului. Locul în care pot pătrunde doar simpatia și iubirea nu este țelul și obiectul cercetării sale. El nu este chemat să pătrundă în tainele persoanelor individuale. El nu explorează indivizii luați ca atare, ci semnificația lor în calitate de factori ai dinamicii puterilor morale (*sittliche Mächte*).

Conceptul puterilor morale ocupă un loc central în cazul lui Droysen (§ 55 sq.). Acesta întemeiază atât modalitatea de a fi a istoriei, cât și posibilitatea cunoașterii ei istorice. Reflecțiile neprecizate ale lui Ranke despre libertate, forță și necesitate dobândesc acum o legitimare obiectivă. Droysen efectuează de asemenea o corectare a noțiunii de fapt istoric, așa cum este ea utilizată de Ranke. Individul izolat situat în aleatoriul pornirilor și scopurilor sale nu constituie o componentă istorică decât în măsura în care se ridică la nivelul elementelor morale comune și participă la acestea. Mersul lucrurilor constă în

[76] Droysen (ed. Rothacker), p. 65.
[77] Idem, p. 65.

dinamica acestor puteri morale determinată de travaliul comun al oamenilor. Este cât se poate de adevărat că ceea ce este posibil este astfel îngrădit. Însă a vorbi din această cauză despre un antagonism între libertate şi necesitate ar însemna o plasare reflexivă în afara propriei finitudini istorice. Individul activ se subordonează mereu postulatului libertăţii. Mersul lucrurilor nu este o limită impusă din exterior libertăţii sale, căci el nu se sprijină pe o necesitate rigidă, ci pe dinamica puterilor morale la care ne raportăm întotdeauna. El formulează sarcina în raport cu care se confirmă energia morală a celor ce acţionează[78] Droysen defineşte, prin urmare, relaţia dintre necesitate şi libertate ce acţionează în istorie într-un mod mult mai adecvat, determinând-o în întregime pornind de la individul ce acţionează istoric. El asociază necesităţii obligativitatea necondiţionată. Iar libertăţii voinţa necondiţionată, ambele fiind manifestări ale forţei morale prin care individul aparţine sferei morale (§ 76).

Conceptul forţei este, după cum se vede, şi pentru Droysen elementul ce dezvăluie limita oricărei metafizici speculative a istoriei. El critică în acest sens conceptul hegelian al dezvoltării (*Entwicklung*) – asemenea lui Ranke – în măsura în care nu ar fi vorba doar de desfăşurarea unei tendinţe embrionare în cadrul mersului istoric. Însă el precizează mai exact ce se înţelege aici prin forţă: „Odată cu munca sporesc puterile". Forţa morală a individului devine forţă istorică dat fiind că ea este activă în munca dedicată marelui scop comun. Ea devine putere istorică în măsura în care sfera morală este elementul durabil şi puternic în cadrul mersului lucrurilor. Forţa nu mai este, aşadar, ca la Ranke, o manifestare originară şi nemijlocită a vieţii cosmice, ci există şi devine realitate istorică doar printr-o astfel de mediere.

Universul moral mediator are o dinamică la care participă toţi însă în moduri diferite. Unii propagând condiţiile existente prin perpetuarea habitualului, alţii intuind şi formulând idei noi. Continuitatea procesului istoric constă în această depăşire perpetuă a ceea ce este printr-o critică formulată pornind de la cum ar trebui să stea lucrurile (§ 77 sq.). Droysen nu ar vorbi, aşadar, despre simple „scene ale libertăţii". Libertatea este pulsul fundamental al vieţii istorice şi nu este reală doar în caz excepţional. Marile personalităţi ale istoriei sunt doar o componentă a mişcării evolutive a universului moral care este un univers al libertăţii în întregul său şi în fiecare.

El este de acord cu Ranke în privinţa apriorismului istoric, afirmând că suntem capabili să recunoaştem doar direcţia dinamicii, nu şi ţelul acesteia. Scopul scopurilor (*der Zweck der Zwecke*) la care se raportează munca neobosită a umanităţii istorice nu poate fi identificat prin cunoaştere istorică. El constituie doar obiectul intuirii şi credinţei noastre (§ 88-86).

Acestui tablou al istoriei îi corespunde plasarea cunoaşterii istorice. Nici aceasta nu poate fi înţeleasă aşa cum o făcea Ranke, ca o uitare de sine, o autosuprimare estetică de genul celei a marii poezii epice. Trăsătura panteistă a gândirii lui Ranke permitea aici formularea pretenţiei unei participări universale şi totodată directe, a unei complicităţi cu cosmosul (*All*). Droysen reflectează, dimpotrivă, asupra medierilor în care se mişcă înţelegerea. Puterile morale nu sunt doar realitatea propriu-zisă a istoriei la care se ridică individul prin actele sale. Ele constituie în acelaşi timp lucrul la care se ridică şi cel care se întreabă şi cercetează istoric dincolo de propriile particularităţi. Istoricul este condiţionat de apartenenţa sa la anumite sfere morale, patria sa, convingerile sale politice şi religioase. Dar participarea sa se sprijină tocmai pe această unilateralitate ce nu poate fi abolită. Dreptatea apare drept sarcină a sa în condiţiile concrete ale propriei sale existenţe istorice şi nu plutind deasupra lucrurilor. „Dreptatea sa este aceea că încearcă să înţeleagă"(§ 91).

[78] Vezi critica lui Droysen adresată lui Buckle (în ediţia reeditată a lui Rothacker, p. 61).

Formula lui Droysen referitoare la cunoașterea istorică sună de aceea în felul următor: „a înțelege cercetând" (§ 8). Aceasta conține atât o mediere infinită, cât și o nemijlocire ultimă. Conceptul cercetării (*Forschung*) pe care Droysen îl leagă aici, într-o sintagmă atât de semnificativă, de comprehensiune este chemat să sublinieze caracterul infinit al sarcinii prin care istoricul se desparte în mod fundamental atât de desăvârșirile creației artistice, cât și de armonia desăvârșită pe care o determină simpatia și iubirea între un „eu" și un „tu" Cercetarea se apropie pas cu pas de „idee" abia prin examinarea „neobosită" a tradiției transmise, prin exploatarea unor noi și noi izvoare și prin interpretarea mereu reînnoită a acestora. Acest lucru sună ca un recurs la metodele științelor naturii și ca o anticipare a interpretării neokantiene a „lucrului în sine" drept „sarcină infinită" La o privire mai atentă însă se dovedește că aici mai există ceva. Formula lui Droysen nu delimitează doar travaliul istoricului de idealitatea desăvârșită a artei și de comuniunea intimă a sufletelor, ci și, după cum se pare, de metoda științelor naturii.

La capătul prelegerii din 1882[79] găsim următoarea propoziție: „nu dispunem asemenea științelor naturii de instrumentul expeexperimentului; putem doar să cercetăm și nimic altceva decât să cercetăm". Conceptul cercetării trebuie să conțină și o altă componentă importantă petru Droysen și nu doar infinitatea sarcinii pe care cercetarea istorică ar împărtăși-o în chip de caracteristică a unui progres infinit și care a contribuit la ascensiunea conceptului de „cercetare" în secolul al XIX-lea în opoziție cu „știința" secolului al XVIII-lea și „doctrina" (*doctrina*) secolelor anterioare. Acest concept al „cercetării" (*Forschung*) implică, pornind probabil de la cel al exploratorului (*Forschungsreisende*) care pătrunde în teritorii necunoscute, în aceeași măsură cunoașterea universului naturii cât și pe cel al istoriei. Cu cât păleşte mai puternic fundalul teologic și filozofic al cunoașterii lumii (*Welterkenntnis*), cu atât știința este gândită din ce în ce mai intens ca înaintare în necunoscut și este denumită de aceea cercetare.

Aceste reflecții sunt însă insuficiente pentru a explica modul în care Droysen reușește, potrivit afirmațiilor sale citate mai sus, să detașeze metoda istorică de metoda experimentală din cadrul științelor naturii, spunând despre istorie că ar fi „cercetare și nimic altceva decât cercetare" Trebuie să existe o altă infinitate decât cea a universului necunoscut care definește în ochii lui Droysen cunoașterea istorică drept cercetare. Ideea sa pare să fie următoarea: cercetării îi este proprie o nelimitare diferită și în același timp marcată calitativ, dacă ceea ce este cercetat nu poate fi niciodată zărit. Acest lucru este într-adevăr valabil în cazul trecutului istoric – spre deosebire de datul care se dă pe sine (*Selbstgegebenheit*) pe care îl reprezintă experimentul în cercetarea naturii. Cercetarea istorică interoghează pentru a cunoaște mereu altele, tradiția transmisă, mereu alta, iar și iar. Răspunsul acesteia nu are niciodată, asemenea experimentului, univocitatea lucrului observat cu proprii ochi.

Dacă ne vom întreba acum care este originea acestei componente semantice a conceptului de cercetare pe care Droysen o urmează în surprinzătoarea afirmare a opoziției dintre experiment și cercetare, vom fi conduși, după cum mi se pare, către conceptul de examinare a conștiinței (*Gewissensforschung*). Universul istoriei se sprijină pe libertate, iar aceasta rămâne, până la urmă, un secret inexplorabil al persoanei[80] Doar propria examinare a conștiinței se poate apropia de aceasta și doar Dumnezeu are cunoștință în privința ei. Din acest motiv cercetarea istorică nu-și va propune cunoașterea unor legi și, în orice caz, nu poate apela la verdictul experimentului. Căci istoricul este despărțit de obiectul său prin medierea infinită a tradiției transmise.

[79] Johann Gustav Droysen, *Historik*, edit. R. Hübner (1935), p. 316, după o transcriere a lui Friedrich Meinecke.

Însă această depărtare înseamnă pe de altă parte chiar o proximitate. Istoricul este legat de „obiectul" său, deşi fără să-l zărească, prin intermediul constatărilor univoce oferite de experiment, însă el este în schimb, în felul său specific, cuplat în mod cu totul diferit decât cercetătorul naturii cu obiectul său prin intermediul inteligibilității şi familiarității universului moral. Aflarea „din auzite" nu constituie aici o atestare improprie, ci singura posibilă.

„Fiecare eu închis în sine, fiecare deschizându-şi-l pe celălalt în enunțurile sale" (§ 91). Ceea ce este cunoscut este în mod corespunzător în ambele cazuri un lucru fundamental diferit: puterile morale sunt pentru istoric ceea ce legile reprezintă în cazul cunoaşterii naturii (16). În ele îşi găseşte acesta adevărul său.

Comprehensiunea rezultă mereu până la urmă din explorarea neobosită a tradiției. Conceptul de înțelegere păstrează la Droysen, în ciuda oricărei medieri, caracteristica unei nemijlociri ultime. „Posibilitatea înțelegerii constă în caracterul congenial nouă al enunțurilor ce există sub forma materialului istoric". „Ne aflăm față de oameni, față de exprimările şi plăsmuirile omeneşti simțindu-ne într-un raport de omogenitate şi reciprocitate esențială" (§ 9). Aşa cum comprehensiunea leagă eul individual de elementele morale comune cărora le aparține, aceste elemente comune – familia, poporul, statul, religia – pot fi la rândul lor înțelese ca expresii.

Realitatea istorică se ridică astfel – prin conceptul de expresie (*Ausdruck*) – în sfera semnificativului şi *prin aceasta hermeneutica se înstăpâneşte asupra istoriei şi în reflecția metodologică a lui Droysen*: „Particularul este înțeles în întreg, iar întregul din particular" (§ 10). Aceasta este vechea regulă de bază retoric-hermeneutică îndreptată de acum către interior: „Cel care înțelege deoarece formează un eu, o totalitate în sine, asemenea celui pe care trebuie să îl înțeleagă, îşi întregeşte totalitatea acestuia din expresiile sale particulare, iar expresia particulară din totalitatea acestuia." Aceasta este formula lui Schleiermacher. Aplicarea ei implică faptul că Droysen împărtăşeşte premisele ei, cu alte cuvinte, istoria pe care el o vede ca fapte ale libertății îi apare cu toate acestea drept profund inteligibilă şi semnificativă asemenea unui text. Desăvârşirea comprehensiunii istoriei este, asemenea înțelegerii unui text, „prezență spirituală". Îl vedem astfel pe Droysen definind cu mai mare precizie decât Ranke mediile pe care le include cercetarea şi comprehensiunea, dar nici el nu reuşeşte în cele din urmă să gândească sarcina istoriei decât în categorii estetico-hermeneutice. Năzuința istoriei este şi în opinia lui Droysen reconstrucția din fragmentele tradiției marelui text al istoriei.

---

[80] [Ecoul teologic este prezent în conceptul de cercetare nu doar în raport cu *persoana* inexplorabilă şi libertatea acesteia, ci şi în „sensul" tainic al istoriei, în „ceea ce comunică" providența lui Dumnezeu pe care n-o putem descifra niciodată în întregime. Astfel, istoria nu este aici, totuşi, pe deplin contaminată de hermeneutică, pe cât s-ar cuveni descoperitorului „elenismului". Vezi *Ges. Werke*, Bd. 2, p. 123 sq. şi „Heideggers Wege", *Die Marburger Theologie*, p. 35 sq.; *Ges. Werke*, Bd. 3.]

2. Eșuarea lui Dilthey în aporiile istorismului[81]

a) De la problema epistemologică a istoriei către fundamentul hermeneutic al științelor spiritului[82]

Tensiunea dintre motivul estetico-hermeneutic şi cel ce ține de o filozofie a istoriei din cadrul şcolii istorice culminează în opera lui *Wilhelm Dilthey*. Importanța lui Dilthey se datorează faptului că el este cel care recunoaşte cu adevărat problema epistemologică pe care o implică concepția istorică asupra lumii în opoziție față de idealism. În calitate de biograf al lui Schleiermacher, de istoric ce confruntă teoria romantică a comprehensiunii cu interogația istorică privitoare la geneza şi esența hermeneuticii şi care scrie istoria metafizicii occidentale, Dil they se mişcă în orizontul problematic al idealismului german. Însă în calitate de discipol al lui Ranke şi de adept al noii filozofii empirice a secolului el se situează pe un teren atât de diferit, încât îi era imposibil să mai recunoască valabilitatea filozofiei identitare estetico-panteiste a lui Schleiermacher şi metafizica integrată într-o filozofie a istoriei a lui Hegel. Am descoperit, firește, o dualitate similară şi în atitudinea lui Ranke şi Droysen, plasată între gândirea empirică şi cea idealistă. Însă acest dezacord se radicalizează în mod deosebit în cazul lui Dilthey. Căci la el nu mai este vorba de o simplă perpetuare a spiritualității clasic-romantice în cadrul unei concepții empirice asupra cercetării. Acestei tradiții eficiente în continuare i se suprapune reluarea conştientă a unor idei ale lui Schleiermacher, iar apoi ale lui Hegel.

Chiar dacă vom exclude de la bun început drept o deformare a adevăratelor sale intenții influența inițial extrem de puternică a empirismului englez şi a epistemologiei științelor naturii, o înțelegere unitară a acestor intenții se va dovedi dificilă. Îi datorăm lui Georg Misch un pas esențial în această direcție[83] Însă deoarece intenția lui Misch era aceea de a confrunta poziția lui Dilthey cu tendința filozofică a fenomenologiei lui Husserl şi cu ontologia fundamentală a lui Heidegger, sciziunea interioară a tendinței lui Dilthey către o „filozofie a vieții" a fost descrisă din perspectiva acestor poziții adverse contemporane. Acelaşi lucru este valabil şi pentru prezentarea meritorie a gândirii lui Dilthey al cărei autor este O. F. Bollnow[84]

Dualitatea pe care o vom demonstra în cazul lui Dilthey se înrădăcinează în situarea deja amintită a şcolii istorice între filozofie şi empirie. Aceasta nu este rezolvată de tentativa de întemeiere epistemologică a lui Dilthey, ci, dimpotrivă, se va radicaliza datorită acesteia. Efortul lui Dilthey de a realiza o fundare filozofică a științelor spiritului urmăreşte să extragă consecințele epistemologice rezultate din ceea ce Ranke şi Droysen au încercat să contrapună idealismului german. Dilthey era el însuşi cât se poate de conştient de acest lucru. El vedea slăbiciunea şcolii istorice în deficitul de consecvență al

---

[81] [Vezi în legătură cu aceasta studiul meu „Das Problem der Geistesgeschichte in der neueren deutschen Philosophie" (1943), *Kl. Schr.* I, pp. 1-10: *Ges. Werke*, Bd. 2, p. 27 sq.]

[82] [Vezi în legătură cu aceasta „Das Problem des historischen Bewußtseins" (*Kl. Schr.* IV, pp. 142-147) şi contribuțiile mai recente prilejuite de jubileul Dilthey din 1983 (*Ges. Werke*, Bd. 4). Exegeza diltheyriană s-a relansat înainte de toate prin editarea lucrărilor preliminare la continuarea pentru „Einleitung in die Geisteswissenschaften" (Bd. XVIII şi XIX).]

[83] Atât prin introducerea sa cuprinzătoare la vol. 5 al *Gesammelte Schriften* ale lui Dilthey, cât şi prin expunerea sa dedicată gândirii lui Dilthey în volumul *Lebensphilosophie und Phänomenologie* (¹1930).

[84] O. F. Bollnow, *Dilthey*, 1936.

reflecţiilor acesteia: „În locul unei reîntoarceri la premisele epistemologice ale şcolii istorice şi ale idealismului de la Kant şi până la Hegel pentru a descoperi caracterul ireconciliabil al acestor premise, aceştia au corelat aceste poziţii în mod necritic."[85] Astfel el a putut să-şi propună construirea unui nou fundament epistemologic solid între experienţa istorică şi moştenirea idealistă a şcolii istorice. Aceasta este raţiunea intenţiei sale de a întregi critica raţiunii pure a lui Kant printr-o critică a raţiunii istorice.

Acest mod de formulare a problemei indică deja despărţirea de idealismul speculativ. Se construieşte astfel o analogie ce trebuie înţeleasă literal. Dilthey vrea să spună că raţiunea istorică necesită o legitimare similară cu cea a raţiunii pure. Rezultatul epocal al criticii raţiunii pure nu a fost doar distrugerea metafizicii ca ştiinţă pură a raţiunii despre lume, suflet şi Dumnezeu, ci, în acelaşi timp, identificarea unui domeniu în interiorul căruia utilizarea conceptelor apriorice este justificată şi face posibilă cunoaşterea. Această critică a raţiunii pure a distrus nu doar fantasmele unui vizionar, ea a produs în acelaşi timp răspunsul la întrebarea privitoare la posibilitatea de a exista a unei ştiinţe pure a naturii. Între timp însă, idealismul speculativ a încorporat universul istoriei în autoexplicitarea (*Selbstexplication*) raţiunii şi a produs, dincolo de aceasta, performanţe geniale, în special prin Hegel, tocmai în domeniul istoriei. Cu aceasta pretenţia unei ştiinţe pure a raţiunii a fost extinsă în principiu asupra cunoaşterii istorice. Era o parte din enciclopedia spiritului.

Însă în ochii şcolii istorice filozofia speculativă a istoriei era un dogmatism la fel de cras precum fusese metafizica raţională (*rational*). Astfel ea trebuia să pretindă din partea unei fundări filozofice a cunoaşterii istorice o performanţă identică cu cea a lui Kant în cazul cunoaşterii naturii.

Această exigenţă nu putea fi satisfăcută printr-o simplă întoarcere la Kant, aşa cum această cale era dată împotriva exceselor filozofiei naturii. Kant a încheiat eforturile legate de problema cunoaşterii determinată de apariţia noii ştiinţe a secolului al XVII-lea. Edificiul matematico-naturalist de care se slujea noua ştiinţă a primit din partea sa legitimarea valorii de cunoaştere de care avea nevoie deoarece conceptele nu aduceau cu sine o altă pretenţie de a fi decât cea a unor *entia rationis*. Vechea teorie a reflectării (*Abbildtheorie*) era evident insuficientă pentru legitimarea acesteia[86] Astfel incomensurabilitatea gândirii şi a fiinţei a dus la o formulare nouă a problemei cunoaşterii. Dilthey a observat în mod limpede acest lucru, iar în corespondenţa sa cu baronul Yorck* se vorbeşte deja despre fundalul nominalist al interogaţiei epistemologice în secolul al XVII-lea, demonstrat în mod strălucit de cercetările recente începând cu Duhem[87]

Problema teoriei cunoaşterii redevine actuală de această dată prin intervenţia ştiinţelor istorice. Acest lucru îl arată deja şi aspectul etimologic, dacă ne gândim la faptul că termenul de teorie a cunoaşterii apare abia în perioada ce i-a urmat lui Hegel. Se consacră

---

[85] *Ges. Schriften* VII, 281.

[86] Forma preliminară antică a problemei cunoaşterii, pe care o găsim, bunăoară, la Democrit şi care a fost identificată de istoriografia neokantiană şi la Platon, se situa pe un teren fundamental diferit. Dezbaterea legată de problema cunoaşterii care ar fi putut fi lansată pornind de la Democrit a sfârşit în realitate în scepticismul antic (vezi Paul Natorp, *Studien zum Erkenntnisproblem im Altertum* [1892] şi studiul meu din *Um die Begriffswelt der Vorsokratiker*, 1968, pp. 512-513 [acum în *Ges. Werke*, Bd. 5, pp. 263-282].

* Paul Graf Yorck von Wartenburg (01. 03. 1835, † 12. 09. 1897) filozof german; schimbul epistolar cu Dilthey a fost deosebit de important pentru fundamentarea conştiinţei istorice (n. t.).

[87] P. Duhem, *Etudes sur Léonard de Vinci*, 3 Bde, Paris, 1955; *Le système du monde*, Bd. X, Paris, 1959. [Vezi p. 17, nota 4].

în momentul în care cercetarea empirică discreditează sistemul hegelian. Secolul al XIX-lea devine secolul epistemologiei deoarece disoluția filozofiei lui Hegel a însemnat distrugerea definitivă a corespondenței firești dintre logos și ființă[88] Propovăduind existența rațiunii în toate, chiar și în istorie, Hegel a fost ultimul reprezentant și cel mai universal (*der universalste Vertreter*) al filozofiei antice a logosului. Apărea acum din nou în fața criticii filozofiei apriorice a istoriei fascinația criticii kantiene, a cărei problemă se impunea acum și în cazul universului istoric după ce pretenția unui edificiu pur rațional al istoriei universale fusese respinsă, iar cunoașterea istorică limitată de asemenea asupra experienței. Dacă istoria este gândită tot atât de puțin ca și natura drept o modalitate de manifestare a spiritului, atunci modalitatea în care spiritul omenesc trebuie să cunoască istoria constituie o problemă, tot astfel cum cunoașterea naturii prin construcțiile metodei matematice constituise la rândul ei o problemă pentru el. De aceea, Dilthey se vedea obligat să caute – pe lângă răspunsul lui Kant la întrebarea: cum ar putea fi posibilă o știință pură a naturii – un răspuns la întrebarea privitoare la modul în care experiența istorică ar deveni o știință. În analogie limpede cu interogația kantiană, el s-a întrebat în legătură cu categoriile lumii istorice capabile să susțină științele spiritului.

Există un lucru care îi conferă rangul pe care îl ocupă și care îl distinge de neokantianism, care încerca la rândul său o implicare a științelor spiritului în procesul de reînnoire a filozofiei critice. El nu uită că experiență înseamnă aici un lucru principial diferit față de domeniul cunoașterii naturii. În domeniul cunoașterii naturii importante sunt doar constatările verificabile rezultate din experiența individuală, cu alte cuvinte însă, ceea ce se desprinde de experiența individuală și formează un inventar durabil și credibil de cunoștințe empirice. Analiza categorială a acestui „obiect al cunoașterii" era în ochii neokantienilor performanța pozitivă a filozofiei transcendentale[89]

Simpla modulare a acestei construcții și transferarea ei asupra domeniului cunoașterii istorice, așa cum fusese ea efectuată de neokantianism sub forma filozofiei valorilor bunăoară, era nesatisfăcătoare pentru Dilthey. Acesta considera criticismul neokantian însuși ca fiind dogmatic și avea dreptate, ca și atunci când numea dogmatic empirismul englez. Căci ceea ce susține edificiul universului istoric nu sunt faptele extrase din experiență care pășesc apoi sub un raport valoric. Baza acestora este mai curând istoricitatea interioară proprie experienței înseși. Aceasta constituie un proces biografic (*lebensgeschichtlicher Vorgang*) și își are cazul exemplar nu în constatarea faptelor, ci în acea fuzionare particulară a amintirii și așteptării într-un tot pe care îl numim experiență și care se dobândește acumulând experiențe. Astfel, suferința și învățămintele de care are parte cel ce se maturizează întru înțelegere datorită experimentării dureroase a realității sunt cele ce preformează modalitatea de a cunoaște a științelor istorice. Ele gândesc doar mai departe ceea ce este gândit deja în experiența de viață[90]

În această privință interogația epistemologică constituie un demers diferit. Sarcina ei este într-un anumit sens mai ușoară. Ea nu trebuie să se întrebe în legătură cu temeiul posibilității adecvării conceptelor noastre cu „lumea exterioară". Căci universul istoric, despre a cărui cunoaștere este vorba aici, este deja întotdeauna unul constituit și modelat

[88] Vezi studiul lui E. Zeller, „Über Bedeutung und Aufgabe der Erkenntnistheorie" (1862) în *Vorträge und Abhandlungen*, Bd. 2, Leipzig 1875-84, pp. 446-478 și lucrarea mea, „E. Zeller, Der Weg eines Liberalen von der Theologie zur Philosophie", în: W. Doerr (ed.), *Semper Apertus – 600 Jahre Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg* 1386 – 1986, FS in 6 Bden., Heidelberg, 1985, Bd. 2]

[89] Vezi cartea cu același titlu a lui H. Rickerts: *Der Gegenstand der Erkenntnis*, Freiburg, 1892.

[90] Vezi infra analiza istoricității experienței, p. 262 sq.

de spiritul uman. Din acest motiv Dilthey este de părere că judecățile sintetice cu valoare universală nu constituie aici nici un fel de dificultate[91] și apelează pentru aceasta la Vico. Să ne reamintim că Vico a afirmat în replică la îndoiala carteziană și certitudinea cunoașterii matematice fundamentată prin aceasta primatul epistemologic al lumii istoriei făcute de om. Dilthey reia același argument. Iată ce scrie el: „Prima condiție a posibilității științelor spiritului rezidă în faptul că eu însumi sunt o ființă istorică și că cel care cercetează istoria este același cu cel care face istoria"[92] Omogenitatea dintre subiect și obiect este cea care face posibilă cunoașterea istorică.

Totuși, această interogație nu reprezintă încă în nici un caz o rezolvare a problemei epistemologice așa cum și-o formulase Dilthey. Problema epistemologică propriu-zisă a istoriei mai rămâne încă învăluită în această condiție a omogenității. Căci întrebarea care se pune aici este: cum se ridică experiența individuală și cunoașterea acesteia la stadiul de experiență istorică. În istorie nu mai este vorba despre înlănțuiri care sunt trăite ca atare de individ, sau retrăite ca atare de alții. Argumentația lui Dilthey se referă deocamdată doar la trăirea și retrăirea individului. El este cel de la care pornește reflecția epistemologică. Dilthey dezvoltă modul în care individul dobândește o înlănțuire existențială și caută pornind de aici să obțină conceptele constitutive capabile să susțină înlănțuirea istorică și cunoașterea acesteia.

Aceste concepte sunt, spre deosebire de categoriile cunoașterii naturii, concepte ale vieții (*Lebensbegriffe*). Căci premisa ultimă a cunoașterii universului istoric în care identitatea dintre conștiință și obiect – acest postulat speculativ al idealismului – mai este încă o realitate identificabilă este după Dilthey trăirea (*das Erlebnis*). Aici există certitudine nemijlocită. Căci ceea ce este trăire nu mai este diferențiat într-un act, cum ar fi cel al conștientizării, și un conținut, lucrul de care devenim conștienți[93]. Este vorba, mai curând, de o conștiență indivizibilă în continuare. Însăși expresia potrivit căreia trăirea presupune posesia a ceva este excesiv diferențiatoare. Dilthey urmărește acum modul în care din acest element al lumii spirituale, care este cert în mod nemijlocit, se formează o conexiune și modul în care devine posibilă cunoașterea unei astfel de înlănțuiri.

Dilthey deosebise deja în ideile sale „asupra psihologiei descriptive și analitice" sarcina derivării „înlănțuirii dobândite a vieții psihice" de formele explicative ale cunoașterii naturii[94] El folosise conceptul de structură pentru a detașa astfel caracterul trăit al conexiunilor sufletești de înlănțuirile cauzale proprii evenimentului natural. Marca logică diferențiatoare a „structurii" rezida în faptul că aici era vizat un întreg relațional ce nu se întemeiază pe derularea temporală a faptului de a fi obținut (*das Erwirktsein*), ci pe relații interne.

Dilthey considera că a obținut pe această bază un demers solid și că a depășit astfel dezechilibrele care au perturbat reflecțiile metodologice ale lui Ranke și Droysen. Însă el dădea dreptate școlii istorice în privința faptului că nu există un subiect generic, ci doar indivizi istorici. Idealitatea semnificației nu trebuie atribuită unui subiect transcendental, ci ea crește din realitatea istorică a vieții. Viața însăși este cea care se desfășoară și se configurează către unități inteligibile și individul izolat este cel de către care acestea sunt înțelese ca atare. Acesta este punctul de plecare de la sine înțeles al analizei lui Dilthey. Înlănțuirea vieții, așa cum este ea prinsă de individ (și retrăită și înțeleasă de alții în

91 *Ges. Schriften* VII, 278.

92 op. cit. [Însă cine *face* de fapt istoria?]

93 *Ges. Schriften* VII, 27 sq.; 230.

94 VII, 13a.

cunoaşterea biografică) este instituită de caracterul semnificativ al anumitor trăiri. Pornind de la acestea ca dintr-un centru organizator se formează unitatea desfăşurării unei vieţi, exact aşa cum configuraţia de sens a unei melodii rezultă nu din simpla înşiruire a sunetelor, ci din motivele muzicale ce determină unitatea configuraţiei acesteia.

Este limpede că şi aici, ca la Droysen, se imaginează un mod de a proceda similar celui al hermeneuticii romantice, iar acesta cunoaşte acum o expansiune universală. Asemenea înlănţuirii ale unui text, conexiunea structurală a vieţii este determinată de un raport între părţi şi întreg. Fiecare parte a acesteia exprimă ceva din totalitatea vieţii, are deci o semnificaţie pentru întreg, aşa cum propria sa semnificaţie se determină din perspectiva acestui întreg. Este vorba despre vechiul principiu hermeneutic al interpretării textuale care este valabil şi pentru înlănţuirea vieţii deoarece în cazul acesteia se presupune în mod similar unitatea unei semnificaţii care se exprimă în toate părţile acesteia.

Pasul decisiv pe care fundarea epistemologică a lui Dilthey îl are de făcut este acum cel a găsi pornind de la construirea înlănţuirii în experienţa de viaţă a individului trecerea de la *înlănţuirea istorică* ce *nu mai este trăită şi experimentată de nici un individ.* Aici devine necesară – în ciuda oricărei critici împotriva speculaţiei – o plasare a „subiecţilor logici" în locul subiecţilor reali. Dilthey este conştient de natura delicată a situaţiei. Însă el îşi spune că acest lucru nu poate fi inadmisibil în sine, atâta timp cât coapartenenţa indivizilor – în unitatea unei generaţii sau a unei naţiuni, de exemplu – reprezintă o realitate sufletească ce trebuie recunoscută ca atare, tocmai fiindcă nu putem pătrunde explicativ în spatele acesteia. Desigur, aici nu este vorba despre subiecţi reali. Acest lucru, spune el, ne învaţă şi caracterul fluid al graniţelor acestora; iar indivizii particulari ar participa la acestea doar cu o parte a fiinţei lor. Cu toate acestea, Dilthey consideră că se pot formula fără doar şi poate afirmaţii şi despre astfel de subiecţi. Istoricul face neîncetat acest lucru atunci când vorbeşte despre faptele şi destinele popoarelor[95] Întrebarea este acum cum pot fi justificate astfel de afirmaţii din punct de vedere epistemologic.

Nu se poate afirma că reflecţiile lui Dilthey asupra acestui punct în care vede el însuşi problema decisivă ar fi ajuns la o claritate deplină. Problema care constituie aici punctul esenţial este cea a trecerii de la fundarea *psihologică* la cea *hermeneutică* a ştiinţelor spiritului. Aici Dilthey n-a depăşit niciodată faza schiţelor. Astfel, autobiografia şi biografia – două cazuri particulare ale experienţei şi cunoaşterii istorice – păstrează în secţiunea elaborată a „Construcţiei"[96] o suprapondere nu pe deplin justificată. Căci aşa cum am văzut deja: problema istoriei nu este modul în care înlănţuirea devine experimentabilă şi cognoscibilă, ci modul în care ar trebui să devină cognoscibile şi acele conexiuni pe care nimeni nu le-a trăit ca atare. Cu toate acestea, nu există nici o îndoială în legătură cu modul în care Dilthey gândea elucidarea acestei probleme pornind de la fenomenul înţelegerii. Înţelegerea este înţelegere a expresiei. Lucrul exprimat este prezent în expresie într-un mod diferit de prezenţa cauzei în efect. El este prezent în expresia însăşi şi este înţeles dacă este înţeleasă expresia.

Dilthey urmărise de la bun început o detaşare a raporturilor din lumea spirituală faţă de raporturile cauzale din cadrul înlănţuirii naturii. Iată motivul pentru care conceptul de expresie şi cel de înţelegere a expresiei ocupă pentru el încă de la început un loc central. Este caracteristic pentru noua claritate metodică pe care a obţinut-o din recursul la

[95] Dilthey, *Ges. Schriften* VII, 282 sq. Georg Simmel încearcă să rezolve aceeaşi problemă prin dialectica dintre subiectivitatea trăirii şi înlănţuirea faptică, aşadar, în cele din urmă psihologic. Vezi *Brücke und Tür*, p. 82 sq.

[96] *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Ges. Schr. VII.

Husserl faptul că Dilthey integrează în cele din urmă conceptul semnificaţiei ce se ridică din înlănţuirea efectelor împreună cu *Cercetările logice* ale lui Husserl. Conceptul diltheyan al caracterului structurat al vieţii psihice corespundea teoriei intenţionalităţii conştiinţei în măsura în care aceasta descrie fenomenologic nu doar o stare de fapt psihologică, ci o determinare esenţială a conştiinţei. Orice conştiinţă este conştiinţă a ceva, orice comportament este un comportament faţă de ceva. Acest „faţă de..." al acestei intenţionalităţi, obiectul intenţional, nu este, potrivit lui Husserl, o componentă psihică reală, ci o unitate ideală, ceva vizat ca atare. Prima cercetare logică a lui Husserl apăra astfel conceptul semnificaţiei ideal-unice în faţa prejudecăţilor psihologismului logic. Această demonstraţie a dobândit o importanţă decisivă pentru Dilthey. Căci el a ajuns abia prin analiza lui Husserl să spună cu adevărat ce anume deosebeşte „structura" de înlănţuirea cauzală.

Un exemplu va lămuri acest lucru. O structură psihică, un individ bunăoară, îşi formează personalitatea dezvoltându-şi predispoziţiile şi resimte în acelaşi timp acţiunea condiţionantă a circumstanţelor. Ceea ce rezultă de aici, „individualitatea" propriu-zisă, cu alte cuvinte caracterul individului, nu este doar o simplă consecinţă a factorilor cauzatori şi nu trebuie înţeles doar pornind de la această cauzare, ci reprezintă o unitate inteligibilă în sine, o unitate de viaţă ce se exprimă în fiecare din exteriorizările ei şi poate fi, prin urmare, înţeleasă pornind de la fiecare dintre acestea. Independent de ordinea obţinerii aici se îmbină ceva ce formează o figură proprie. La acest lucru se referea Dilthey atunci când vorbea despre înlănţuirea structurală şi despre ceea ce numeşte acum împreună cu Husserl „semnificaţie"

Dilthey poate să spună acum în ce măsură înlănţuirea structurală este *dată* – punctul polemic principal faţă de Ebbinghaus. Aceasta, deşi nu este dată în nemijlocirea unei trăiri, nu este însă construită pur şi simplu ca rezultantă a unor factori activi, pe baza „mecanismului" vieţii psihice. Teoria intenţionalităţii conştiinţei face posibilă, mai curând, o nouă fundamentare a conceptului de dat. Din acest moment sarcina principală nu mai poate fi cea a derivării înlănţuirilor din atomi de trăire (*Erlebnisatome*) şi a explicării acestora în acest mod. Conştiinţa se află mai curând deja întotdeauna în astfel de înlănţuiri şi are o fiinţă proprie în vizarea acestora. Iată de ce Dilthey considera cercetările logice ale lui Husserl ca fiind epocale[97], deoarece ele legitimau concepte cum ar fi „structură" sau „semnificaţie", deşi acestea nu erau derivabile din elemente. Acestea au fost demonstrate ca fiind mai originare (*ursprünglicher*) decât aceste aşa-zise elemente din care şi pe care s-ar construi.

Demonstraţia husserliană a idealităţii semnificaţiei a fost, într-adevăr, rezultatul unor cercetări pur *logice*. Ceea ce Dilthey face din ea este ceva cu totul diferit. Pentru el semnificaţia nu este o noţiune logică, ci este înţeleasă ca expresie a *vieţii*. Viaţa însăşi, această temporalitate curgătoare, ţinteşte către modelarea unor unităţi de semnificaţie durabile. Viaţa îşi face propria exegeză. Are ea însăşi o structură hermeneutică. Viaţa constituie astfel adevăratul fundament al ştiinţelor spiritului. Hermeneutica nu este o simplă moştenire romantică în gândirea lui Dilthey, ci rezultă în mod consecvent din fundarea filozofiei în „viaţă". Dilthey se consideră principial superior „intelectualismului" hegelian tocmai prin acest lucru. La fel de puţin satisfăcător putea să fie şi conceptul romantic-panteist al individualităţii, de sorginte leibniziană. Fundarea filozofiei în viaţă respinge de asemenea şi o metafizică a individualităţii şi se consideră foarte departe de aspectul leibnizian al monadelor oarbe care îşi desfăşoară propria lege. Aceasta nu consideră individualitatea drept o idee originară ce se înrădăcinează în fenomen. Dilthey

[97] VII, 13a.

insistă, dimpotrivă, asupra faptului că „vitalitatea psihică" este determinată circumstanțial[98] Nu există nici o forță originară a individualității. Ea este ceea ce este abia impunându-se. Limitarea din partea derulării eficiente (*Wirkungsverlauf*) ține de esența individualității – ca de toate conceptele istorice. Chiar și concepte cum ar fi cel de scop sau de semnificație nu se referă, potrivit lui Dilthey, la idei în sensul platonismului sau al scolasticii. Și acestea sunt concepte istorice în măsura în care se raportează la acea limitare prin derularea eficientă. Ele trebuie să fie concepte energetice (*Energiebegriffe*). Dilthey apelează aici la Fichte[99], care a avut o influență determinantă și asupra lui Ranke. De aceea, hermeneutica sa a vieții încearcă să rămână pe terenul concepției istorice asupra lumii[100] Filozofia îi oferă doar posibilitățile conceptuale de a afirma adevărul acesteia.

Rămâne cu toate acestea neclarificat, în ciuda acestor delimitări declarate, dacă fundarea diltheyană a hermeneuticii în „viață" a fost capabilă într-adevăr să se sustragă și consecințelor *implicite* ale metafizicii idealiste[101] Întrebarea se pune în felul următor: cum se combină forța individului cu ceea ce se situează dincolo de el și îl precede, cu spiritul obiectiv? Cum trebuie gândit raportul dintre forță și semnificație, dintre puteri și idei, dintre facticitatea și idealitatea vieții? Această întrebare trebuie să fie în cele din urmă cea decisivă și pentru modul în care este posibilă cunoașterea istoriei. Căci omul în istorie este determinat fundamental de asemenea și de raportul dintre individualitate și spiritul obiectiv.

Ei bine, acest raport nu este în mod evident unul univoc. Există, pe de o parte, experiența limitei, presiunea, rezistența prin care individul devine conștient de propria sa forță. Dar el nu experimentează doar zidurile solide ale facticității. În calitate de ființă istorică el intră în contact cu realități istorice, iar acestea sunt în același timp ceva ce poartă individul, ceva în care acesta află posibilitatea exprimării și în care se regăsește. Ele nu mai sunt ca atare „ziduri tari", ci obiectivări ale vieții (Droysen vorbise aici despre „puteri morale").

Acest lucru are o importanță metodică deosebită pentru specificul științelor spiritului. Conceptul datului are aici o structură principial diferită. El distinge datele cu care lucrează științele spiritului față de cele ale științelor naturii, „astfel încât tot ce este ferm, tot ce este străin, așa cum sunt imaginile lumii fizice, trebuie să fie eliminat din conceptul datului valabil în acest domeniu"[102] Tot ce este dat este aici produs. Vechea preeminență a obiectelor istorice pe care le-o acorda deja Vico întemeiază potrivit lui Dilthey universalitatea prin care comprehensiunea se înstăpânește asupra universului istoric.

Întrebarea este, cu toate acestea, dacă trecerea de la punctul de vedere psihologic la cel hermeneutic reușește într-adevăr pe această bază, sau dacă nu cumva Dilthey se încâlcește astfel în contexte problematice care îl aduc într-o proximitate involuntară și nemărturisită față de idealismul speculativ.

Pasajul citat amintește nu doar de Fichte; îl auzim aici literalmente pe Hegel. Critica sa a „pozitivității"[103], conceptul înstrăinării de sine, definirea spiritului ca fiind cunoaștere de

98 *Ges. Schriften* V, 266.

99 VII, 1577; 20; 333.

100 VII, 280.

101 O. F. Bollnow, *Dilthey*, p. 168 sq., a observat în mod just că acest concept de forță ocupă un loc mult prea secundar la Dilthey. Se proclamă aici victoria hermeneuticii romantice asupra gândirii lui Dilthey.

102 VII, 148.

103 *Hegels theologische Jugendschriften*, ed. Nohl, p. 139 sq.

sine în faptul de a fi diferit (*Anderssein*), toate acestea pot fi derivate cu ușurință din această frază a lui Dilthey și ne întrebăm unde rămâne diferența pe care concepția istorică asupra lumii o accentua în opoziție cu idealismul și pe care Dilthey a încercat să o legitimeze epistemologic.

Întrebarea devine și mai acută dacă vom lua în considerare sintagma centrală prin care Dilthey caracterizează viața, acest fapt fundamental al istoriei. El vorbește, după cum se știe, despre „travaliul ce formează idei al vieții"[104] Nu este ușor de zis ce anume distinge această sintagmă de Hegel. Chiar dacă viața înfățișează un „chip insondabil"[105] și oricât ar batjocori Dilthey perspectiva excesiv de benevolentă asupra vieții ce vede în ea doar un progres al culturii, în măsura în care este ea interpretată din perspectiva ideilor pe care le formează, ea este subordonată unei scheme interpretative teleologice și este gândită ca *spirit*. Acestui fapt îi corespunde un recurs din ce în ce mai accentuat al lui Dilthey, în perioada sa târzie, la Hegel, astfel încât ajunge să vorbească despre *spirit* acolo unde vorbise înainte despre „viață". Dilthey reia astfel doar o evoluție conceptuală pe care Hegel însuși o străbătuse în același fel. În lumina acestui fapt este remarcabil că îi datorăm lui Dilthey publicarea așa-numitelor scrieri „teologice" din tinerețe ale lui Hegel. Aceste materiale referitoare la istoria evoluției gândirii hegeliene dezvăluie în mod deosebit de pregnant faptul că la baza conceptului hegelian al spiritului se află un concept pneumatic de viață[106]

Dilthey însuși a încercat să dea socoteală față de sine însuși de ce anume îl leagă și ce anume îl desparte de Hegel[107] Dar cât de credibilă este critica sa la adresa credinței în rațiune a lui Hegel, a construcției sale speculative a istoriei universale, a derivării apriorice a tututor conceptelor din desfășurarea de sine dialectică a absolutului, dacă el însuși conferă, cu toate acestea, o poziție atât de centrală conceptului de „spirit obiectiv" Desigur, Dilthey se întoarce împotriva construcției ideale a acestui concept hegelian. „Trebuie să pornim azi de la realitatea vieții." Iată ce scrie el: „Încercăm să o înțelegem pe aceasta și să o prezentăm prin concepte adecvate. Desprinzând astfel spiritul obiectiv de fundarea sa unilaterală în rațiunea universală, cea care exprimă esența spiritului universal, devine posibilă o nouă accepțiune a acestui concept: în el sunt cuprinse la fel de bine atât limba, morala, orice formă de viață, de stil de viață, cât și familia, societatea burgheză, statul și dreptul. Astfel cade acum sub acest concept și ceea ce Hegel deosebea drept spirit absolut de cel obiectiv: arta și religia și filozofia..." (*Ges. Schr.* VII, 150).

Avem de a face aici, fără îndoială, cu o reconfigurare a conceptului hegelian. Dar ce înseamnă ea? În ce măsură dă ea socoteală de „realitatea vieții"? Cea mai semnificativă este, de bună seamă, extinderea conceptului de spirit obiectiv asupra artei, religiei și

---

104 *Ges. Schriften* VII, 136.

105 *Ges. Schriften* VIII, 224.

106 Studiul fundamental al lui Dilthey, *Die Jugendgeschichte Hegels*, publicat pentru prima oară în 1906 și îmbogățit cu manuscriuse postume în vol. 4 al *Gesammelte Schriften*, a inaugurat o epocă nouă în exegeza hegeliană, mai puțin datorită rezultatelor, cât tematicii pe care o formula. Acestuia i s-a adăugat curând (în 1911) editarea „Scrierilor teologice din tinerețe" (*Theologische Jugendschriften*) prin intermediul lui Hermann Nohl, explicate în comentariile insistente ale lui Theodor Haering (*Hegel* I [1928]). Vezi lucrarea autorului: „Hegel und der geschichtliche Geist" și „Hegels Dialektik" [*Ges. Werke* Bd. 3], precum și Herbert Marcuse, *Hegels Ontologie und die Grundlegung einer Theorie der Geschichtlichkait*, 1923, care a demonstrat funcția creatoare de modele a conceptului de viață în *Phänomenologie des Geistes*.

107 Vezi o expunere mai detaliată în notele postume la *Jugendgeschichte Hegels* (IV, 217-258) și una mai profundă în capitolul 3 al *Construcției* (146 sq.)

filozofiei. Căci acest lucru indică faptul că Dilthey nu vede nici în acestea un adevăr nemijlocit, ci forme de expresie ale vieţii. Punând un semn de egalitate între artă şi religie, pe de o parte, şi filozofie, pe de altă parte, el respinge concomitent pretenţia unui concept speculativ. Dilthey nu neagă, totuşi, că aceste întruchipări dispun de o anumită întâietate faţă de alte întruchipări ale spiritului obiectiv, întrucât spiritul se obiectivează şi este cunoscut „tocmai în formele puternice ale acestora" Ei bine, această întâietate a unei cunoaşteri de sine depline a spiritului a fost cea care i-a permis lui Hegel să conceapă aceste ipostaze drept unele ale spiritului absolut. În ele nimic nu mai era străin, iar spiritul era în întregime la el acasă. Obiectivările artei reprezentau, după cum am văzut, şi pentru Dilthey triumful propriu-zis al hermeneuticii. Opoziţia faţă de Hegel se reduce astfel la acest lucru anume, la faptul că pentru Hegel în conceptul filozofic se consumă repatrierea spiritului, în timp ce pentru Dilthey conceptul filozofic nu are o semnificaţie epistemologică, ci una de expresie.

Va trebui, de aceea, să ne întrebăm dacă nu există oare şi pentru Dilthey o întruchipare a spiritului care să semnifice „spirit" cu adevărat „absolut", adică autotransparenţă deplină, suprimare totală a oricărei alterităţi. Dilthey nu se îndoieşte nici o clipă că există aşa ceva şi este convins că ceea ce corespunde acestui ideal este conştiinţa istorică şi nu filozofia speculativă. Aceasta consideră toate fenomenele universului uman-istoric doar ca obiecte pe baza cărora spiritul se cunoaşte mai profund pe sine. În măsura în care le înţelege drept obiectivări ale spiritului, ea le retraduce în „vitalitatea spirituală din care s-au născut"[108]. Aşadar, modelările spiritului obiectiv sunt pentru conştiinţa istorică obiecte ale cunoaşterii de sine a acestui spirit. Conştiinţa istorică se extinde către universal, în măsura în care înţelege toate datele istoriei ca exteriorizare (*Äußerung*) a vieţii din care provin: „viaţa înţelege aici viaţa"[109] De aceea, întreaga tradiţie devine pentru conştiinţa istorică o întâlnire a spiritului omenesc cu sine însuşi. Ea atrage astfel către sine ceea ce părea să fie rezervat creaţiilor excepţionale ale artei, religiei şi filozofiei. *Ştiinţa spiritului despre sine însuşi se desăvârşeşte nu în cunoaşterea speculativă a conceptului, ci în conştiinţa istorică.* Ea surprinde în toate spiritul istoric. Chiar şi filozofia este considerată doar expresie a vieţii. În măsura în care este conştientă de acest lucru, ea renunţă odată cu aceasta la vechea ei pretenţie de a fi cunoaştere prin concepte. Devine filozofie a filozofiei, o întemeiere filozofică a faptului că în viaţă există – pe lângă ştiinţă – filozofie. Dilthey a schiţat în ultimele sale lucrări o asemenea filozofie a filozofiei în care deriva tipurile de *Weltanschauung* din caracterul multilateral al vieţii care se explicitează (*auslegt*) în acestea[110]

Acestor depăşiri istorice ale metafizicii li se alătură interpretarea dată de ştiinţele spiritului marii poezii, în care Dilthey vede triumful hermeneuticii. Filozofia şi arta mai dispun, astfel, o preeminenţă relativă pentru conştiinţa ce înţelege istoric. Ele sunt capabile să păstreze un privilegiu deoarece spiritul nu trebuie descifrat din acestea, pentru că ele sunt „expresie pură" şi nu vor să fie nimic altceva decât acest lucru. Dar ele nu sunt nici astfel un adevăr nemijlocit, ci servesc doar ca organ al raportului de viaţă. Aşa cum anumite perioade de înflorire ale unei culturi sunt privilegiate pentru cunoaşterea „spiritului" ei, sau aşa cum marile personalităţi se disting prin faptul că în planurile şi faptele lor se reprezintă adevăratele decizii istorice, tot astfel filozofia şi arta sunt accesibile în mod deosebit comprehensiunii tălmăcitoare. Istoria ideilor urmează aici întâietatea *configuraţiei* (*Gestalt*), a configuraţiilor pure ale unor totalităţi de semnificaţie ce s-au desprins de devenire. Iată ce scrie Dilthey în introducerea sa la biografia lui

[108] *Ges. Schriften* V, 265.

[109] *Ges. Schriften* VII, 136.

[110] *Ges. Schriften* V, 339 sq. şi VIII.

Schleiermacher: „Istoria mișcărilor spirituale dispune de avantajul monumentelor, ce sunt durabile. Ne putem înșela asupra intențiilor, dar nu și în ceea ce privește conținutul propriei interiorități care este exprimat în opere“[111] Nu este întâmplător că Dilthey ne face accesibilă următoarea notă a lui Schleiermacher: „Înflorirea este adevărata maturitate. Fructul este doar învelișul haotic (*chaotisch*) a ceea ce nu mai aparține plantei organice“[112] Dilthey împărtășește în mod evident această teză a unei metafizici estetice. Ea stă la baza raportului său față de istorie.

Acestuia îi corespunde remodelarea conceptului de spirit obiectiv ce plasează conștiința istorică în locul metafizicii. Se ridică însă întrebarea dacă această conștiință istorică este într-adevăr capabilă să umple acest spațiu liber pe care îl ocupase la Hegel cunoașterea absolută a spiritului care se înțelege pe sine în conceptul speculativ. Dilthey însuși face trimitere la faptul că noi cunoaștem doar istoric, deoarece suntem noi înșine ființe istorice. Acest lucru ar trebui să fie o degrevare epistemologică. Dar este oare posibil acest lucru? Este formula adesea amintită a lui Vico într-adevăr justă? Nu transferă ea o experiență a spiritului uman artistic asupra universului istoric în care, având în vedere mersul lucrurilor, nu se poate vorbi despre o „facere“ (*Machen*), adică despre o planificare și o executare? De unde rezultă aici degrevarea epistemologică? Nu este vorba în realitate despre o îngreunare? Nu reprezintă condiționarea istorică a conștiinței o barieră de netrecut pentru desăvârșirea acesteia în cunoașterea istorică? Hegel putea să creadă pe bună dreptate că a reușit să treacă de această barieră prin depășirea (*Aufhebung*) istoriei în cunoașterea absolută. Însă dacă viața este realitatea inepuizabil-creatoare, așa cum o gândește Dilthey, atunci nu exclude, oare, transformarea constantă a înlănțuirii de semnificație a istoriei o cunoaștere ce atinge obiectivitatea? Este, deci, conștiința istorică în cele din urmă un ideal utopic și conține o contradicție în sine?

b) Conflictul latent dintre știință și filozofia vieții în analiza lui Dilthey a conștiinței istorice

Dilthey a reflectat fără încetare asupra acestei probleme. Reflecția sa a avut mereu drept obiectiv legitimarea cunoașterii a ceea ce este condiționat istoric, în ciuda propriei sale condiționări, drept o performanță a științei obiective. Acestuia urma să-i servească teoria structurii care își construiește unitatea din propriul ei centru. Faptul că o conexiune structurală poate fi înțeleasă pornind din propriul ei centru corespundea vechiului principiu al hermeneuticii și revendicării gândirii istorice, privitoare la necesitatea înțelegerii unei epoci din ea însăși și nu apelând la criteriile unui prezent străin acesteia. Conform acestei scheme devenea posibilă – după cum credea Dilthey[113] – cunoașterea unor înlănțuiri istorice din ce în ce mai ample și extinderea acesteia până la cunoașterea istoriei universale, exact așa cum un cuvânt poate fi înțeles pe deplin doar din perspectiva unei propoziții întregi, iar propoziția din înlănțuirea întregului text, ba chiar a întregii literaturi transmise.

Aplicarea acestei scheme presupune, desigur, posibilitatea depășirii constrângerii locale a observatorului istoric. Însă tocmai aceasta este pretenția conștiinței istorice, și anume de a dispune de un punct de vedere cu adevărat istoric în legătură cu toate. În

---

[111] *Leben Schleiermachers*, ed. Mulert, 1922, p. XXXI.

[112] *Leben Schleiermachers*, 1. Aufl. 1870; *Denkmale der inneren Entwicklung Schleiermachers*, p. 118. Vezi *Monologen*, p. 417.

[113] *Ges. Schriften* VII, 291 „Asemenea literelor unui cuvânt, viața și istoria au un sens.“

aceasta își vede desăvârșirea. Ea este de aceea preocupată să formeze „sensul istoric" pentru a învăța astfel să se ridice dincolo de prejudecățile propriului prezent. Dilthey se considera astfel adevăratul înfăptuitor al concepției istorice asupra lumii, pentru că urmărea să legitimeze ridicarea conștiinței la rangul de conștiință istorică. Ceea ce reflecția sa epistemologică încerca să legitimeze nu era, în fond, nimic altceva decât extraordinara uitare de sine epică (*epische Selbstvergessenheit*) a lui Ranke. Atâta doar că în locul uitării de sine estetice pășea acum suveranitatea unei comprehensiuni atotcuprinzătoare și infinite. Întemeierea științei istoriei pe o psihologie a comprehensiunii, așa cum și-o imagina Dilthey, îl plasează pe istoric în acea simultaneitate ideală cu obiectul său pe care am numit-o estetică și pe care am admirat-o la Ranke.

Fără îndoială, întrebarea decisivă rămâne cum este capabilă natura umană limitată de o asemenea comprehensiune infinită. E posibil ca aceasta să fi fost într-adevăr opinia lui Dilthey? Nu a insistat Dilthey însuși în opoziție față de Hegel asupra necesității de a reține conștiința propriei *finitudini*?

Va trebui să aruncăm aici o privire mai atentă. Critica sa a idealismului hegelian al rațiunii viza doar apriorismul speculațiilor sale conceptuale; infinitatea lăuntrică a spiritului nu constituia pentru el un aspect îngrijorător în principiu, ci se împlinea în mod pozitiv în idealul unei rațiuni iluminate istoric, care s-ar fi maturizat atingând geniul comprehensiunii totale. Conștiința finitudinii nu însemna pentru Dilthey o finire (*Verendlichung*) a conștiinței și o mărginire. Ea demonstrează mai curând capacitatea vieții de a se ridica dincolo de orice barieră prin energie și acțiune. De aceea, în ea se reprezintă tocmai infinitatea potențială a spiritului. Desigur că nu speculația, ci rațiunea istorică este modul în care se actualizează această infinitate. Comprehensiunea istorică se extinde acoperind toate datele istorice și este cu adevărat universală pentru că își are temeiul solid în totalitatea și infinitatea spiritului. Pentru aceasta, Dilthey se alătură vechii teorii ce derivă posibilitatea comprehensiunii din omogenitatea naturii umane. El consideră propriul univers de trăiri drept un simplu punct de pornire al unei expansiuni ce întregește printr-o transpunere vie îngustimea și caracterul aleatoriu al propriei trăiri prin infinitatea a ceea ce este accesibil în retrăirea universului istoric.

Barierele impuse universalității comprehensiunii de către finitudinea istorică a naturii noastre sunt pentru el, așadar, doar de natură subiectivă. Desigur, el poate totuși să identifice în acestea un element pozitiv care ar putea deveni productiv pentru cunoaștere. El ne asigură astfel că abia simpatia ar face posibilă înțelegerea veritabilă[114] Nu este însă limpede dacă acestui fapt îi revine o semnificație principială. Să observăm deocamdată următorul lucru: Dilthey vede simpatia doar ca o condiție a cunoașterii. Ne putem întreba, împreună cu Droysen, dacă simpatia (care este o formă de iubire) nu reprezintă cu totul altceva decât o condiție afectivă a cunoașterii. Căci ea aparține, totuși, formelor de relație între „eu" și „tu". Cu siguranță că într-o asemenea relație morală reală acționează și cunoașterea, demonstrându-se astfel într-adevăr că iubirea ne face văzători[115] Dar simpatia este mult mai mult decât o simplă condiție a cunoașterii. Prin ea, acel „tu" este metamorfozat. Găsim astfel la Droysen următoarea observație profundă: „Astfel trebuie să fii, căci astfel te iubesc: secretul oricărei educații."[116]

Atunci când Dilthey vorbește despre o simpatie universală, gândindu-se la seninătatea bătrâneții, el nu se referă cu siguranță la acest fenomen moral al simpatiei, ci la idealul

[114] *Ges. Schriften* V, 277.

[115] Vezi înainte de toate expunerile respective la Max Scheler, *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Haß*, 1913.

[116] *Historik* § 41.

conștiinței istorice depline, cea care trece dincolo de granițele impuse comprehensiunii de hazardul subiectiv al predilecției și afinității în raport cu un obiect. Dilthey îl urmează aici pe Ranke, care vedea în relația de simpatie cosmică demnitatea istoricului[117] El pare să îl limiteze atunci când distinge drept condiții privilegiate ale comprehensiunii istorice pe acelea care prezintă o „condiționare permanentă a propriei vitalități prin intermediul marelui obiect" și atunci când vede în acestea posibilitatea supremă a înțelegerii[118] Ar fi însă greșit să înțelegem această condiționare a propriei vitalități drept altceva decât o condiție subiectivă a cunoașterii.

Exemplele indică deja acest lucru. Atunci când Dilthey amintește raportul dintre Tucidide și Pericle, sau dintre Ranke și Luther, el se referă la legătura congenială intuitivă ce îi permite istoricului în mod spontan o înțelegere altfel doar cu greu accesibilă. El consideră însă o astfel de comprehensiune ce reușește în mod genial în cazuri excepționale drept întotdeauna accesibilă prin metodica științei. El argumentează în mod explicit faptul că științele spiritului se servesc de metodele comparative în sarcina ce le revine de a depăși limitele accidentale pe care le reprezintă cercul experienței proprii și „de a se ridica la adevăruri de o universalitate mai mare"[119]

Aici se află unul din punctele cele mai discutabile ale teoriei sale. Esența comparației presupune deja autonomia subiectivității cunoscătoare care dispune atât de una, cât și de cealaltă. Ea sincronizează în mod declarat. Va trebui din acest motiv să punem la îndoială capacitatea reală a metodei comparative de a satisface ideea cunoașterii istorice. Nu este oare avansat aici un procedeu consacrat și care face o carieră glorioasă în anumite domenii ale științelor naturii – bunăoară în lingvistică, drept, teoria artei etc.[120] – de la statutul de instrument auxiliar, ajungând la unul de o importanță centrală pentru esența cunoașterii istorice, ce oferă adesea doar o legitimare falsă unor reflecții superficiale și irelevante? Nu putem decât să-i dăm dreptate aici baronului Yorck atunci când scrie: „Comparația este întotdeauna estetică, rămâne lipită întotdeauna de formă"[121] și ne amintim bine de modul genial în care Hegel criticase înaintea acestuia metoda comparației[122]

Este în orice caz limpede că Dilthey nu vede în faptul de a fi legat de un loc al omului finit-istoric o prejudiciere de principiu a posibilității cunoașterii proprii științelor spiritului. Conștiința istorică urma să înfăptuiască în sine o asemenea ridicare dincolo de propria relativitate, prin care să devină posibilă obiectivitatea cunoașterii proprii științelor spiritului. Ne întrebăm cum se poate justifica această pretenție fără a implica un concept al cunoașterii absolute, filozofice situat deasupra oricărei conștiințe istorice. Prin ce se distinge conștiința istorică – față de toate celelalte configurații de conștiință ale istoriei –

---

[117] Dar și Schleiermacher care admite doar sub anumite condiții senectutea ca model. Vezi următoarea notă a lui Schleiermacher (în: Dilthey, *Leben Schleiermachers*[1] în p. 417): „Mâhnirea bătrâneții privitoare în special la lumea reală este o percepție eronată a tinereții și bucuriei acesteia care nu țintește nici ea lumea reală. Aversiunea bătrâneții față de epocile noi ține de elegie.

Sensul istoric este de aceea extrem de necesar pentru a atinge tinerețea veșnică ce nu mai este un dar al naturii, ci o achiziție a libertății."

[118] *Ges. Schriften* V, 278.

[119] VII, 99.

[120] Un avocat elocvent al acestei „metode" este E. Rothacker, ale cărui contribuții la această problemă demonstrează cu prisosință contrariul: caracterul ametodic al ideilor ingenioase și al sintezelor îndrăznețe.

[121] *Briefwechsel*, 1923, p. 193.

[122] *Wissenschaft der Logik* II, ed. Lasson, 1934, p. 36 sq.

astfel încât propria sa condiţionare să nu abolească pretenţia principială a unei cunoaşteri obiective?

Această trăsătură distinctivă nu poate consta în faptul că ar fi într-adevăr „cunoaştere absolută" în sensul lui Hegel, cu alte cuvinte că ar unifica totalitatea devenirii spiritului într-o conştiinţă de sine prezentă. Pretenţia conştiinţei filozofice de a cuprinde în sine întregul adevăr al istoriei spiritului este de-a dreptul contestată de concepţia istorică asupra lumii. Acesta este mai curând motivul pentru care experienţa istorică este necesară; conştiinţa umană nu este un intelect pentru care totul este sin-cron (*gleich-zeitig*) şi prezent în mod egal (*gleich gegenwärtig*). Identitatea absolută între conştiinţă şi obiect este inaccesibilă în principiu conştiinţei finit-istorice. Aceasta rămâne întotdeauna prinsă în înlănţuirea istorică eficientă. Pe ce se sprijină, aşadar, particularitatea ei de a se ridica totuşi dincolo de sine şi de a deveni astfel capabilă de o cunoaştere istorică obiectivă?

Nu vom găsi la Dilthey un răspuns răspicat la această întrebare. Dar o întreagă operă ştiinţifică reprezintă în mod indirect un astfel de răspuns. Acesta s-ar putea formula în felul următor: conştiinţa istorică nu este atât o autosuprimare, cât o posesie intensificată de sine ce o distinge de toate celelalte întruchipări ale spiritului. Oricât ar fi de insolubil fundamentul vieţii istorice din care se ridică, ea este capabilă să înţeleagă istoric propria ei posibilitate de a se comporta istoric. În consecinţă, ea nu este expresia nemijlocită a unei realităţi de viaţă, asemenea conştiinţei înaintea dezvoltării ei victorioase către o conştiinţă istorică. Nu mai schiţează dimensiunile propriei sale înţelegeri a vieţii în funcţie de tradiţia în care se plasează, dezvoltând în continuare tradiţia printr-o apropriere (*Aneignung*) naivă a moştenirii. Ea ştie, mai curând, că se află într-un raport reflectat faţă de sine însăşi şi faţă de tradiţia în care se plasează. Se înţelege pe sine însăşi din istoria ei. *Conştiinţa istorică este un mod al autocunoaşterii.*

Un astfel de răspuns ar fi deschizător de perspective pentru necesitatea de a preciza mai profund esenţa autocunoaşterii. Într-adevăr, eforturile eşuate în cele din urmă, după cum se va vedea, ale lui Dilthey ţinteau să explice „pornind de la viaţă" modul în care conştiinţa ştiinţifică se ridică din autocunoaştere.

Dilthey porneşte de la viaţă. Viaţa însăşi urmăreşte reflecţia. Îi datorăm lui Georg Misch accentuarea energică a unei tendinţe în gândirea lui Dilthey ce trimite către filozofia vieţii. Aceasta se sprijină tocmai pe faptul că în viaţa însăşi rezidă cunoaştere (*Wissen*). Chiar şi conştienţa ce caracterizează trăirea conţine deja un fel de întoarcere a vieţii asupra ei înseşi. „Cunoaşterea (*Wissen*) e prezentă, este legată de trăire fără reflecţie" (VII, 18). Aceeaşi reflexivitate imanentă a vieţii determină însă şi modul în care vede Dilthey disoluţia semnificaţiei în înlănţuirea vieţii. Căci semnificaţia este aflată abia dacă părăsim „goana după scopuri". Îndepărtarea, distanţa faţă de înlănţuirea propriilor noastre acţiuni, este cea care permite o astfel de reflecţie. Dilthey subliniază – şi are aici fără îndoială dreptate – că există o perspectivă naturală a vieţii despre sine ce precede orice obiectivare ştiinţifică şi care se formează astfel. Aceasta se obiectivează în înţelepciunea proverbului şi a legendei, dar mai ales în marile opere ale artei în care „un element spiritual se desprinde de creatorul său"[123] Arta este de aceea un organ special al comprehensiunii vieţii, căci în „confiniile ei între ştiinţă şi faptă" viaţa se deschide dezvăluind profunzimi inaccesibile observaţiei, reflecţiei şi teoriei.

Dacă viaţa însăşi urmăreşte reflecţia, atunci expresia pură a trăirii marii arte va avea cu siguranţă un rang deosebit. Acest lucru nu exclude, însă, faptul că în orice expresie a vieţii acţionează deja dintotdeauna o cunoaştere, iar adevărul devine astfel cognoscibil. Căci

[123] VII, 207.

formele de expresie ce domină viața omului sunt toate întruchipări ale spiritului obiectiv. Individul s-a ridicat dintotdeauna dincolo de particularitatea sa prin limbă, moravuri sau formele juridice. Marile elemente morale comune în care trăieşte reprezintă ceva ferm, pornind de la care acesta se înțelege pe sine în opoziție cu hazardul curgător al impulsurilor sale subiective. Tocmai dăruirea în slujba unor țeluri comune, integrarea în activitățile comunitare „eliberează omul de particularitate şi trecător"

Astfel de afirmații ar putea să figureze şi la Droysen, însă ele au o tonalitate specială în cazul lui Dilthey. În opinia sa în ambele direcții, atât cea contemplativă, cât şi cea a reflecției practice, se manifestă aceeaşi tendință a vieții, o „aspirație către statornicie."[124] Pornind de aici vom înțelege modul în care el a putut să privească obiectivitatea cunoaşterii ştiințifice şi a autoreflecției filozofice drept împlinirea tendinței naturale a vieții. Nu este vorba nicidecum despre o ajustare exterioară a metodicii ştiințelor spiritului la metoda ştiințelor naturii, care ar călăuzi reflecția lui Dilthey. El zăreşte în ambele o comunitate autentică. Ridicarea deasupra hazardului subiectiv al observației constituie esența metodei experimentale, iar cu ajutorul acesteia reuşeşte cunoaşterea legității naturii. Ştiințele spiritului aspiră în mod similar la o depăşire metodică a hazardului subiectiv al propriului amplasament prin tradiția transmisă care îi este accesibilă şi ating prin aceasta obiectivitatea cunoaşterii istorice. Reflecția de sine filozofică se îndreaptă la rândul ei în aceeaşi direcție în măsura în care se „reifică pentru sine însăşi ca fapt uman-istoric" şi renunță la pretenția unei cunoaşteri pure din concepte.

Conexiunea dintre viață şi cunoaştere este aşadar, potrivit lui Dilthey, un dat originar. Iată ce anume face ca poziția lui Dilthey să fie inatacabilă pentru orice obiecții venite din partea filozofiei şi, în special, pentru cele formulate cu argumentele filozofiei reflexive idealiste îndreptate împotriva „relativismului istoric" Întemeierea filozofiei pe faptul originar al vieții nu caută o înlănțuire noncontradictorie de principii care vrea să ocupe locul sistemelor de idei ale filozofiei de până atunci. Pentru autoreflecția filozofică e valabil mai curând ceea ce Dilthey a demonstrat deja în cazul rolului reflecției în viață. Ea gândeşte până la capăt viața însăşi înțelegând chiar şi filozofia ca pe o obiectivare a vieții. Devine filozofie a filozofiei, dar nu în sensul idealismului şi fără să formuleze pretențiile acestuia. Ea nu urmăreşte fundamentarea singurei filozofii posibile pornind de la unitatea unui principiu speculativ, ci parcurge în continuare calea autoreflecției istorice. De aceea, ea nu este atinsă deloc de obiecția potrivit căreia s-ar fi făcut vinovată de relativism.

Dilthey însuşi a luat mereu în considerare această obiecție şi a încercat să ofere o rezolvare problemei referitoare la posibilitatea obiectivării în ciuda oricărei relativități şi la modul în care poate fi gândită relația dintre finit şi absolut. „Sarcina este aceea de a înfățişa modul în care aceste concepte axiologice relative ale epocilor istorice s-au extins devenind mărimi absolute."[125] Însă vom căuta în zadar la Dilthey răspunsul real la această problemă a relativismului, şi nu fiindcă acesta n-a găsit niciodată răspunsul corect, ci deoarece nu a constituit niciodată propria sa interogație reală. El se considera, mai curând, dintotdeauna pe calea către absolut prin desfăşurarea autoreflecției filozofice care îl conducea de la o relativitate la alta. Iată de ce rezumarea lui Ernst Troeltsch privitoare la evoluția gândirii lui Dilthey este cât se poate de justă: „De la relativitate la totalitate" Definiția lui Dilthey însuşi suna astfel: „cu conştiința de a fi ceva condiționat"[126] – o formulă îndreptată în mod deschis împotriva pretenției filozofiei reflexive privitoare la

[124] *Ges. Schriften* VII, 347.

[125] *Ges. Schriften* VII, 290.

[126] *Ges. Schriften* V, 364.

depăşirea oricăror bariere ale finitudinii prin ridicarea la absolutul şi infinitatea spiritului în deplinătatea şi adevărul conştiinţei de sine. Cu toate acestea, reflecţia sa neobosită asupra obiecţiei de „relativism" indică faptul că nu a fost capabil să reţină cu adevărat consecinţele demersului său ce ţine de o filozofie a vieţii în faţa filozofiei reflexive a idealismului. În caz contrar ar fi trebuit să recunoască în obiecţia de relativism „intelectualismul" pe care propriul său punct de pornire de la imanenţa cunoaşterii în viaţă încerca să-l submineze.

Această ambivalenţă îşi află motivaţia ultimă într-o eterogenitate lăuntrică a gândirii sale în cartezianismul rezidual de la care porneşte. Meditaţiile sale epistemologice privind întemeierea ştiinţelor spiritului nu se reunesc în cele din urmă cu punctul său de pornire lagat de filozofia vieţii. Ultimele sale schiţe conţin o dovadă grăitoare în acest sens. Dilthey solicită aici din partea unei fundări filozofice capacitatea de a se extinde asupra oricărui domeniu în care „conştiinţa s-a eliberat de autoritativ şi aspiră la o cunoaştere validă prin intermediul punctului de vedere al reflecţiei şi al îndoielii"[127] O astfel de frază pare a fi o afirmaţie inofensivă privitoare la esenţa ştiinţei şi filozofiei moderne. Ecourile carteziene nu pot fi ignorate. În realitate însă, această frază este întrebuinţată într-un sens cu totul diferit, căci Dilthey continuă în felul următor: „Viaţa conduce peste tot către reflecţii asupra a ceea ce este aşezat în ea, reflecţia la îndoială, iar gândirea se poate încheia într-o cunoaştere validă abia dacă viaţa se menţine în faţa acesteia"[128] Nu mai avem de a face aici cu prejudecăţi filozofice ce trebuie depăşite printr-o fundare epistemologică în manieră carteziană; realităţile vieţii, tradiţia moravurilor, a religiei şi a dreptului pozitiv sunt cele descompuse de reflecţie şi necesită o ordine nouă. Atunci când Dilthey vorbeşte despre cunoaştere (*Wissen*) şi reflecţie, el nu se referă la imanenţa universală a cunoaşterii în viaţă, ci la *o mişcare îndreptată asupra vieţii.* Tradiţia morală, religioasă şi juridică se sprijină, dimpotrivă, în ceea ce o priveşte pe o cunoaştere a vieţii despre sine însăşi. Căci am văzut că abandonarea în voia tradiţiei, care este cu siguranţă una conştientă, înfăptuieşte ridicarea individualului la spiritul obiectiv. Vom putea admite împreună cu Dilthey că influenţa gândirii asupra vieţii „rezultă din necesitatea internă de a stabiliza un element solid în schimbarea nestatornică a percepţiilor senzoriale, dorinţelor şi emoţiilor, care să permită un mod de viaţă constant şi unitar"[129] Însă această performanţă a gândirii este imanentă vieţii înseşi şi se înfăptuieşte în obiectivările spiritului ce poartă individul sub forma moralei, dreptului şi religiei, întrucât acesta se dăruieşte obiectivităţii societăţii. Faptul că pentru aceasta este necesară adoptarea unui „punct de vedere al reflecţiei şi al îndoielii" şi că acest travaliul este executat „în toate formele meditaţiei ştiinţifice" (şi în rest nu) este pur şi simplu ireconciliabil cu ideile derivate dintr-o filozofie a vieţii ale lui Dilthey[130] Aici este descris mai curând idealul particular al iluminismului ştiinţific, incompatibil cu reflecţia imanentă vieţii, deoarece întemeierea lui Dilthey în filozofia vieţii era îndreptată tocmai împotriva „intelectualismului" iluminist.

---

[127] *Ges. Schriften* VII, 6.

[128] VII, 6.

[129] *Ges. Schriften* VII, 3.

[130] Misch subliniază şi acest lucru în *Lebensphilosophie und Phänomenologie*, p. 295 şi în special p. 312 sq. Acesta distinge între a deveni conştient (*Bewußtwerden*) şi a face conştient (*Bewußtmachen*). Reflecţia filozofică ar fi ambele în acelaşi timp. Însă Dilthey ar căuta în mod eronat o tranziţie continuă de la una către cealaltă. „Orientarea esenţialmente *teoretică* asupra obiectivităţii nu poate fi extrasă doar din conceptul de obiectivare a vieţii." (p. 298). Lucrarea de faţă conferă un profil diferit criticii lui Misch în măsura în care dezvăluie încă în hermeneutica romantică acel cartezianism ce determină ambivalenţa raţionamentului lui Dilthey.

În realitate, există certitudine în moduri extrem de diferite. Acel gen de certitudine pe care o poate oferi o asigurare ce a traversat îndoiala este diferit de certitudinea nemijlocită de viață cu care se prezintă toate scopurile și valorile în conștiința umană atunci când emit pretenția necondiționării. Cu atât mai diferită de această certitudine dobândită în viața însăși este certitudinea științei. Certitudinea științei are întotdeauna o trăsătură carteziană. Este rezultatul unei metodici critice care caută să admită doar indubitabilul. Această certitudine nu crește, prin urmare, din îndoială și depășirea ei, ci anticipează mereu posibilitatea de a fi cuprinși de îndoială. Așa cum la Descartes, în faimoasa sa meditație asupra îndoielii se propune – drept un fel de experiment – o îndoială artificială și hiperbolică, ce duce la *fundamentum inconcussum* al conștiinței de sine, știința metodică se îndoiește principial de tot ce poate fi pus la îndoială pentru a obține astfel siguranța propriilor rezultate.

Este caracteristic pentru problematica fundării științelor spiritului a lui Dilthey faptul că el nu distinge între această îndoiala metodică și îndoielile care ne cuprind „de la sine" Certitudinea științelor înseamnă pentru el împlinirea certitudinii de viață. Acest lucru nu înseamnă că nu resimțea incertitudinea vieții în toată forța concretizării istorice. Dimpotrivă, cu cât pătrundea mai adânc în știința modernă, cu atât resimțea mai puternic tensiunea dintre tradiția creștină din care provenea și forțele istorice puse în libertate de existența modernă. Nevoia unui element solid are la Dilthey caracterul unei nevoi explicite de protecție în fața realităților teribile ale vieții. Însă el nu așteaptă depășirea incertitudinii și nesiguranței vieții din partea consolidării conferite de integrarea în societate și experiența de viață, ci din partea științei.

Forma carteziană de a ajunge la certitudine prin îndoială este pentru Dilthey evidentă în mod nemijlocit, întrucât el este un copil al iluminismului. Debarasarea de autoritativ despre care vorbește corespunde nu doar nevoii epistemologice de fundamentare a științelor naturii, ci privește în mod identic cunoașterea despre valori și scopuri. Nici acestea nu formează în ochii săi o totalitate nepusă la îndoială formată din tradiție, moravuri, religie, drept, ci „spiritul trebuie să producă și aici o cunoaștere valabilă din sine însuși"[131]

Procesul privat de secularizare care îl conduce pe studentul de teologie Dilthey către filozofie se suprapune astfel procesului istoric universal al nașterii științelor moderne. Dacă cercetarea modernă în domeniul științelor naturii nu consideră natura ca pe o totalitate inteligibilă, ci ca pe o survenire străină eului, a cărei derulare o poate elucida în mod limitat dar credibil, făcând astfel posibilă stăpânirea acesteia, atunci spiritului uman preocupat de protecția și siguranța sa îi revine misiunea de a opune „incomensurabilității vieții" – acestui „chip înfiorător" – capacitatea formată științific a comprehensiunii. Rolul acestuia ar fi cel de a explica viața în realitatea ei social-istorică până în punctul în care cunoașterea este capabilă să asigure protecție și siguranță în ciuda incomensurabilității vieții. *Iluminismul se împlinește ca iluminism istoric.*

Putem înțelege pe această bază ce anume îl determină pe Dilthey să pornească de la hermeneutica romantică[132]. El reușește să camufleze cu ajutorul acesteia diferența dintre natura istorică a experienței și modul de cunoaștere al științei sau, mai bine zis: să armonizeze modul de cunoaștere al științelor spiritului cu criteriile metodice ale științelor

[131] VII, 6.

[132] În materialul din opera postumă inclus în *Aufbau* (Band VII) s-a putut strecura neobservat un fragment de text ce-i aparține lui Schleiermacher (p. 225 *Hermeneutik*), pe care Dilthey îl publicase deja în anexa la biografia lui Schleiermacher – o dovadă indirectă a faptului că Dilthey nu a depășit cu adevărat demersul romantic. Excerptul și propriul discurs sunt adesea greu de deosebit.

naturii. Am văzut mai sus[133] că ceea ce l-a îndemnat să facă acest lucru nu a fost o adecvare exterioară. Ne dăm seama acum că acest lucru i-a reuşit doar cu preţul neglijării istoricităţii proprii esenţiale a ştiinţelor spiritului. Acest lucru se manifestă limpede în ceea ce priveşte conceptul de obiectivitate rezervat acestora. Ca ştiinţă, ea trebuie să ţină pasul cu obiectivitatea valabilă în ştiinţele naturii. Dilthey preferă, prin urmare, termenul „rezultate"[134] şi apelează frecvent la descrierea metodicii ştiinţelor spiritului pentru a demonstra că condiţia ei este egală cu ştiinţele naturii. Hermeneutica romantică era potrivită pentru acest scop, întrucât, aşa cum am văzut, ea nu lua în considerare deloc natura istorică a experienţei. Aceasta presupunea că obiectul comprehensiunii este textul ce trebuia descifrat şi surprins în sensul său. Astfel orice întâlnire cu un text era o întâlnire a spiritului cu sine însuşi. Fiecare text este îndeajuns de străin pentru a formula o problemă şi cu toate acestea îndeajuns de familiar, astfel încât posibilitatea principială a rezolvării acesteia să fie dată, chiar dacă nu se ştie nimic altceva despre el decât că este text, scriitură, spirit.

Aşa cum am văzut la Schleiermacher, modelul hermeneuticii sale este comprehensiunea congenială ce poate fi atinsă în raportul dintre „eu" şi „tu". Înţelegerea textelor dispune de aceeaşi posibilitate a adecvării totale asemenea comprehensiunii celuilalt. Opinia autorului poate fi identificată în mod nemijlocit din textul său. Interpretul este contemporan în mod absolut cu autorul său. Acesta este triumful metodei filologice: capacitatea de a percepe (*erfassen*) un spirit trecut drept unul prezent, iar unul străin drept unul familiar. Dilthey este pătruns cu totul de acest triumf şi întemeiază pe acesta condiţia egală a ştiinţelor spiritului. Ştiinţele spiritului chestionează textele în acelaşi mod în care cunoaşterea ştiinţelor naturii chestionează mereu un lucru prezent căutând o explicaţie ce rezidă în acesta.

Cu aceasta, Dilthey credea că reuşise să îndeplinească sarcina pe care şi-o asumase – aceea de a legitima epistemologic ştiinţele spiritului – gândind universul istoric asemenea unui text ce trebuie să fie descifrat. El formula astfel într-adevăr o consecinţă pe care, după cum am văzut, şcoala istorică nu fusese dispusă să şi-o asume niciodată în întregime. Desigur, Ranke afirmase că descifrarea hieroglifelor istoriei constituie misiunea sacră a istoricului. Însă faptul că realitatea istorică este o urmă atât de pură de sens încât ea trebuie doar interpretată asemenea unui text nu corespundea cu adevărat tendinţei mai profunde a şcolii istorice. Dilthey, interpretul acestei concepţii istorice asupra lumii, se vedea în schimb obligat să ajungă la această consecinţă (cum se întâmplase uneori şi cu Ranke şi Droysen), întrucât hermeneutica îi servea drept model. Urmarea a fost aceea că finalmente istoria era redusă la istoria ideilor – o reducţie pe care Dilthey şi-o asumă într-adevăr în seminegarea şi semiafirmarea filozofiei spiritului a lui Hegel. În timp ce hermeneutica lui Schleiermacher se întemeia pe o abstracţiune metodică artificială ce urmărea fabricarea unei unelte universale a spiritului, dar încerca să afirme cu ajutorul acestui instrument forţa mântuitoare a credinţei creştine, Dilthey folosea hermeneutica mai mult ca pe un mijloc în încercarea sa de fundare a ştiinţelor spiritului. Ea este mediul universal al conştiinţei istorice pentru care nu mai există o altă cunoaştere a adevărului decât cea a comprehensiunii expresiei şi a comprehensiunii vieţii în expresie. Totul în istorie este inteligibil. Căci totul este text. „Asemenea literelor unui cuvânt, viaţa şi istoria au un sens."[135] Astfel, explorarea trecutului istoric este concepută în cele din urmă de către Dilthey *ca descifrare şi nu ca experienţă istorică.*

[133] Vezi p. 182 sq.

[134] Vezi mai sus greşeala de tipar, p. 59, n. 121.

[135] VII, 291.

Este neîndoielnic că odată cu aceasta nu se mai respecta obiectivul şcolii istorice. Hermeneutica romantică şi metoda filologică pe care aceasta se clădeşte este insuficientă ca fundament al cercetării istorice. La fel de insuficient este conceptul metodei inductive împrumutat de Dilthey din ştiinţele naturii. Experienţa istorică, aşa cum o defineşte el în fond, nu este o metodă şi nu are anonimitatea unei metode. Desigur că este posibilă derivarea din aceasta a unor reguli empirice generale, însă valoarea lor metodică nu este cea a cunoaşterii unor legităţi cărora le-ar putea fi subsumate univoc toate cazurile particulare. Regulile empirice solicită mai curând o utilizare experimentată personal şi sunt ca atare doar într-o astfel de utilizare. Având în vedere această stare de lucruri va trebui să recunoaştem că cunoaşterea specifică ştiinţelor spiritului nu este cea a ştiinţelor inductive, ci are o „obiectivitate" cu totul diferită şi este dobândită într-un mod cu totul diferit. Fundarea diltheyană a ştiinţelor spiritului pe o filozofie a vieţii şi critica sa îndreptată împotriva oricărui dogmatism, chiar şi a empirismului, urmărea să scoată în relief tocmai acest lucru. Însă cartezianismul epistemologic care îl fascina s-a dovedit mai puternic, astfel încât istoricitatea experienţei istorice n-a devenit cu adevărat determinantă la Dilthey. Deşi acesta nu a neglijat importanţa experienţei de viaţă individuală şi generală pentru cunoaşterea proprie ştiinţelor spiritului, el le defineşte pe ambele doar privativ. Este vorba despre o inducţie nemetodică şi neverificabilă ce trimite deja la inducţia metodică a ştiinţei. Dacă ne vom aduce acum aminte de stadiul reflecţiei de sine a ştiinţelor spiritului de la care am pornit, vom descoperi că contribuţia lui Dilthey este deosebit de caracteristică. Conflictul care îl istoveşte scoate în evidenţă pentru noi imensa presiune exercitată de gândirea metodică a ştiinţei moderne şi necesitatea de a descrie mai adecvat experienţa perfectată în ştiinţele spiritului şi obiectivitatea accesibilă în acestea.

3. Depăşirea interogaţiei epistemologice prin cercetarea fenomenologică

a) Conceptul de viaţă la Husserl şi baronul Yorck

Idealismul speculativ oferă, în mod firesc, o posibilitate mai bună în ceea ce priveşte o sarcină ca aceea cu care ne confruntăm, decât cea sesizată de Schleiermacher şi hermeneutica ce porneşte de la acesta. Conceptul datului, al pozitivităţii, a fost supus unei critici sistematice în cadrul idealismului speculativ. Dilthey încercase să apeleze în cele din urmă la acest fapt pentru a-şi consolida tendinţa ce ţinea de o filozofie a vieţii. Iată ce scrie el[136]: „Cum caracterizează Fichte începutul a ceva nou? Deoarece acesta porneşte de la contemplarea intelectuală a eului, dar nu-l percepe ca pe o substanţă, o fiinţă, un dat, ci tocmai prin această contemplare, adică prin această adâncire concentrată a eului în sine, ca viaţă, acţiune, energie şi identifică în el în mod corespunzător concepte energetice cum ar fi opoziţia ş. a. m. d." Dilthey a descoperit în cele din urmă, în mod similar, în conceptul de spirit al lui Hegel vitalitatea unui concept istoric veritabil[137] După cum am subliniat acest lucru în cadrul analizei conceptului de trăire, au existat contemporani ai săi care au acţionat în aceeaşi direcţie: Nietzsche, Bergson – acest urmaş târziu al criticii romantice a tiparului de gândire al mecanicii – şi Georg Simmel. Însă radicalitatea exigenţei reflexive ce rezidă în inadecvarea conceptului de substanţă pentru fiinţa istorică şi cunoaşterea istorică a fost impusă în conştiinţa generală abia de către *Heidegger*[138] Intenţia filozofică a

[136] VII, 333.

[137] *Ges. Schriften* VII, 148.

lui Dilthey a fost scoasă la lumină abia prin intermediul său. Munca sa pornea de la explorarea intenționalității realizată de *fenomenologia husserliană* care a însemnat breșa decisivă, în măsura în care nu se definea prin platonismul extrem pe care îl vedea Dilthey în aceasta[139]

Devine din ce în ce mai evident, pe măsură ce descoperim de-a lungul constituirii marii ediții Husserl creșterea lentă a gândirii lui Husserl, că odată cu tema intenționalității debutează o critică ce se va radicaliza din ce în ce mai mult a „obiectivismului" filozofiei de până atunci – și a lui Dilthey[140] – ce urma să culmineze în pretenția potrivit căreia „fenomenologia intențională a transformat pentru întâia oară spiritul ca spirit într-un câmp al experienței și științei sistematice și a provocat astfel reașezarea totală a sarcinii cunoașterii. Universalitatea spiritului absolut cuprinde tot ce ființează într-o istoricitate absolută în care se înscrie natura ca formațiune a spiritului[141] " Nu este întâmplător că spiritul este contrapus aici drept singurul absolut, adică irelativ, relativității a tot ce i se înfățișează. Husserl recunoaște el însuși continuitatea fenomenologiei sale cu interogația transcendentală a lui Kant și Fichte: „Va trebui să adăugăm însă, pentru a fi echitabili, că idealismul german ce pornește de la Kant încerca deja din răsputeri să depășească naivitatea devenită deja supărătoare (scilicet a obiectivismului)."[142]

Aceste afirmații târzii ale lui Husserl ar putea fi motivate deja de contactul cu *Sein und Zeit*, dar ele sunt precedate de nenumărate alte încercări care dovedesc că Husserl avusese mereu în vedere aplicarea ideii sale asupra problemelor științelor istorice ale spiritului. Prin urmare, aici nu este vorba despre o reluare superficială a muncii lui Dilthey (sau – mai târziu – a lui Heidegger), ci despre consecința propriei sale critici a psihologiei obiectiviste și a pseudoplatonismului filozofiei conștiinței (*Bewußtseins-Philosophie*). Acest lucru este cât se poate de limpede după publicarea *Ideen II*[143]

Având în vedere această stare de lucruri suntem obligați să-i oferim fenomenologiei locul care i se cuvine în discuția noastră[144]

---

138 Heidegger mi-a vorbit încă din 1923 cu admirație despre scrierile târzii ale lui Georg Simmel. Faptul că acest lucru nu reprezintă doar expresia recunoașterii generale a staturii filozofice a lui Simmel, ci indică existența unor sugestii de conținut receptate de către Heidegger, va deveni limpede oricui va citi azi primul din cele patru „Metaphysische Kapitel" ce reuneau sub titlul *Lebensanschauung* sarcina filozofică de care Simmel era preocupat pe când era deja sortit morții. Iată, bunăoară, ce vom găsi acolo: „Viața este într-adevăr trecut și viitor"; el numește acolo „transcendența vieții drept adevăratul absolut", iar studiul se încheie astfel: „Cunosc foarte bine dificultățile logice care se opun exprimării conceptuale a acestui mod de a privi viața. Am încercat să le formulez fiind perfect conștient de riscul logic, căci cu toate acestea aici este atins *probabil* stratul în care dificultățile logice nu ne mai osândesc la tăcere în mod categoric, deoarece el este acel strat din care își trage seva însăși rădăcina metafizică a logicii înseși."

139 Vezi critica lui Natorp a *Ideilor* lui Husserl (1914), cât și poziția lui Husserl însuși într-o scrisoare, datată 29. 06. 1918, adresată lui Natorp: „aș dori totuși să remarc faptul că am depășit de peste un deceniu etapa platonismului static, formulând drept temă fundamentală a fenomenologiei ideea genezei transcendentale".

140 *Husserliana* VI, 344.

141 *Husserliana* VI, 346.

142 *Husserliana* VI, 339 și VI, 271.

143 *Husserliana* Bd. IV, 1952

144 [Vezi în continuare lucrările mele „Die phänomenologische Bewegung" (*Kl. Schr.* III, pp. 150-189; în *Ges. Werke* Bd. 3) și „Die Wissenschaft von der Lebenswelt" (*Kl. Schr.* III, pp. 190-201; în *Ges. Werke*, Bd. 3).]

Recursul lui Dilthey la *Logische Untersuchungen* ale lui Husserl a surprins cu acuitate problema esențială. Husserl însuși afirmase o dată[145] că aprioriul corelativ al obiectului experienței și al modurilor de a fi dat (*Gegebenheitsweisen*) a dominat întreaga sa operă începând cu *Logische Untersuchungen*. El elaborase deja în cea de-a cincea cercetare logică particularitatea trăirilor intenționale și diferențiase conștiința, așa cum a formulat-o ca temă de cercetare, „în calitate de trăire intențională" (după cum sună titlul celui de-al doilea capitol) de unitatea reală de conștiință a trăirilor și de percepția lor interioară. De aceea conștiința nu era pentru el, încă de pe atunci, un „obiect" ci o coordonare (*Zuordnung*) esențială – un punct ce fusese atât de revelator pentru Dilthey. Ceea ce s-a dezvăluit în cursul explorării acestei coordonări a fost o primă depășire a „obiectivismului" în măsura în care semnificația cuvintelor, bunăoară, nu mai putea fi confundată cu conținutul psihic real (*reell*) al conștiinței, cum ar fi reprezentările asociative pe care le trezește un cuvânt. Intenția de semnificare (*Bedeutungsintention*) și împlinirea semnificației (*Bedeutungserfüllung*) aparțin în mod esențial unității semnificației (*Einheit der Bedeutung*) și orice existent (*Seiende*) care are valabilitate pentru mine dispune, asemenea semnificațiilor cuvintelor pe care le folosim, în mod corelativ și esențialmente necesar de o „universalitate ideală a modurilor experimentatoare reale și posibile de a fi dat al unui obiect"[146]

Se obținea astfel ideea „fenomenologiei", adică eliminarea oricărei instituiri a existenței (*Seinssetzung*) și investigarea modurilor subiective de a fi dat ale unui obiect (*subjektive Gegebenheitsweisen*), care a devenit un program de lucru universal ce trebuia să facă inteligibilă orice obiectivitate, orice sens existențial (*Seinssinn*). Subiectivitatea umană dobândește acum, la rândul ei, valoare de existență (*Seinsgeltung*). Trebuie considerată și ea ca „fenomen", cu alte cuvinte, investigată în diversitatea modalităților de a fi dată. O astfel de investigare a eului ca fenomen nu este o „percepție interioară" a unui eu real, dar nici o simplă reconstruire a „conștienței", adică raportare a conținuturilor conștiinței la un pol transcendental al eului (Natorp)[147], ci o temă extrem de diferențiată a reflecției transcendentale. Această reflecție reprezintă inaugurarea unei noi dimensiuni a cercetării față de simplul fapt de a fi dat al fenomenelor conștiinței obiectuale, față de faptul de a fi dat în trăiri intenționale. Căci există un dat ce nu constituie la rândul său obiectul unor acte intenționale. Orice trăire dispune de orizonturi implicate a ceea ce este precedent și ulterior și fuzionează în cele din urmă cu continuumul trăirilor prezente în precedență și ulterioritate formând unitatea fluxului de trăiri ale conștiinței.

Cercetările lui Husserl asupra constituirii conștiinței timpului s-au născut din necesitatea de a sesiza modul de a fi al acestui flux pentru a implica astfel subiectivitatea în cercetarea intențională a corelației. Din acest moment orice altă cercetare fenomenologică se definește ca investigare a constituirii unităților conștiinței timpului și în conștiința timpului, care presupun deja la rândul lor constituirea conștiinței timpului. Devine astfel limpede că particularitatea trăirii – în ciuda faptului că își păstrează semnificația metodică în calitate de corelat intențional al unei valabilități de sens (*Sinngeltung*) constituite – nu este un dat fenomenologic ultim. Orice astfel de trăire intențională a conștiinței implică mai curând mereu un orizont gol dublu care se caracterizează prin faptul că în el nimic nu este vizat propriu-zis, dar este unul asupra căruia se poate îndrepta în mod esențial, în

[145] *Husserliana* VI, 169.

[146] VI, 169.

[147] *Einleitung in die Psychologie nach kritischer Methode*, 1888; *Allgemeine Psychologie nach kritischer Methode*, 1912.

orice moment, o vizare actuală și este până la urmă evident că unitatea fluxului de trăiri ale conștiinței cuprinde totalitatea oricăror trăiri tematizabile de acest fel. Prin urmare, constituirea temporalității conștiinței formează suportul fundamental al întregii problematici a constituirii. Fluxul de trăiri ale conștiinței are caracterul unei conștiințe orizontice (*Horizontbewußtsein*) universale din care sunt date în mod real doar fragmente, sub forma unor trăiri.

Fără îndoială că fenomenul și conceptul *orizontului* are o importanță esențială pentru cercetarea fenomenologică a lui Husserl. El caută cu ajutorul acestui concept – de care vom avea prilejul să ne folosim la rândul nostru mai târziu – să capteze transferul întregii intenționalități izolate a vizării în continuitatea purtătoare a totalității. Un orizont nu este o graniță rigidă, ci un lucru ce ne însoțește și invită la noi incursiuni. Astfel, intenționalității orizontice (*Horizont-Intentionalität*) ce constituie unitatea fluxului de trăiri ale conștiinței îi corespunde în dimensiunea obiectuală o intenționalitate orizontică la fel de vastă. Căci tot ce este dat ca existent este dat ca element mundan și poartă, prin urmare, cu sine orizontul lumii (*Welthorizont*). Husserl a subliniat în mod explicit autocritic în retractările sale față de *Ideen I* că pe atunci (în 1923) nu realizase încă pe deplin semnificația fenomenului lumii[148] Teoria reducției transcendentale pe care o formulase în *Ideen* trebuia, așadar, să se complice din ce în ce mai mult. Simpla abolire a valabilității științelor obiective nu mai putea fi suficientă, căci lumea rămâne o valabilitate dată în prealabil chiar și în efectuarea lui „epochē", a anulării postulării existenței (*Seinssetzung*) efectuată de cunoașterea științifică. Așadar reflecția de sine epistemologică ce se întreabă în legătură cu aprioricul, cu adevărurile eidetice ale științelor nu este suficient de radicală.

Acesta este punctul în care Husserl se putea simți într-o anumită măsură în acord cu intențiile lui Dilthey. Dilthey a combătut într-o manieră similară criticismul neokantienilor, deoarece considera insuficientă revenirea la subiectul epistemologic: „În vinele subiectului cunoscător pe care îl construiesc Locke, Hume și Kant nu curge sânge adevărat."[149] Dilthey însuși a recurs la unitatea vieții, la „punctul de vedere al vieții", iar conceptul de „viață a conștiinței" al lui Husserl – un termen preluat din câte se pare de la Natorp – este deja în mod foarte asemănător un indiciu ce anunță tendința ce se va impune ulterior de a studia nu doar trăiri izolate ale conștiinței, ci intenționalitățile implicite ocultate și anonime ale conștiinței și de a face inteligibilă pe această cale totalitatea oricărei valabilități obiective de existență (*objektive Seinsgeltung*). Ulterior acest lucru se va numi: elucidare a randamentului „vieții operante".

Faptul că Husserl are în vedere peste tot „performanța" subiectivității transcendentale corespunde pur și simplu sarcinii cercetării fenomenologice a constituirii. Însă este caracteristic pentru intenția sa propriu-zisă faptul că nu mai vorbește despre conștiință, nici măcar despre subiectivitate, ci despre „viață" El vrea să pătrundă dincolo de actualitatea conștiinței intenționale și chiar în spatele potențialității covizării, înspre

[148] III, 390: „Marea greșeală de a porni de la lumea naturală (fără a o caracteriza ca lume)" (1922) și autocritica mai minuțioasă din *Selbstkritik* III, 399 (1929). Conceptul „orizontului" și al conștiinței orizontice este inspirat în parte, conform *Husserliana* VI, 267, de conceptul de „fringes" care îi aparține lui W. James. În legătură cu importantul rol al lui R. Avenarius (*Der menschliche Weltbegriff*, Leipzig, 1912) în ceea ce privește atitudinea critică a lui Husserl împotriva „lumii științifice" a atras atenția recent H. Lübbe în volumul omagial dedicat lui W. Szilasi (München, 1960) (vezi H. Lübbe, *Positivismus und Phänomenologie (Mach und Husserl)*, *FS W. Szilasi*, pp. 161-184, în special p. 171 sq.).

[149] *Ges. Schriften*, Bd. I, p. XVIII.

universalitatea unei performări, singura capabilă să indice universalitatea a ceea ce a fost realizat, cu alte cuvinte a ceea ce este constituit în valabilitatea sa. Este vorba despre o intenționalitate fundamental *anonimă*, adică de una nerealizată nominal, prin care se constituie orizontul atotcuprinzător al lumii. Husserl numește acest concept fenomenologic al lumii – pe care îl formulează în mod conștient polemic la adresa unui concept de lume ce cuprinde universul a ceea ce este obiectivabil de către științe – „lumea vieții" (*Lebenswelt*), adică lumea în care trăim potrivit unei atitudini naturale, care nu se va obiectualiza niciodată pentru noi, ci reprezintă fundamentul dat în prealabil al oricărei experiențe. Acest orizont al lumii rămâne presupus și în cazul oricărei științe și este de aceea mai originar (*ursprünglicher*) decât aceasta. Această „lume" se raportează în mod esențial, în calitate de fenomen orizontic, la subiectivitate, iar această raportare înseamnă în același timp că ea „este existentă într-o variabilitate curgătoare"[150] Lumea vieții este prinsă într-o mișcare a relativității permanente a valabilității.

După cum se poate observa, conceptul de *Lebenswelt*[151] se opune oricărui obiectivism. Este un concept esențialmente istoric, ce nu vizează un univers de existență, o „lume existentă" (*seiende Welt*). Și nici chiar ideea infinită a unei lumi adevărate nu se poate forma în mod rezonabil pornind de la mersul nesfârșit al lumilor uman-istorice în cadrul experienței istorice. Desigur că este legitimă și întrebarea privitoare la structura a ceea ce cuprinde toate lumile înconjurătoare experimentate vreodată de oameni și constituie astfel experiența potențială a lumii, putându-se vorbi astfel fără doar și poate despre o ontologie a lumii. O astfel de ontologie a lumii ar rămâne cu toate acestea complet diferită de ceea ce ar realiza științele naturii concepute în desăvârșirea lor. Ea ar reprezenta o sarcină filozofică al cărei obiect l-ar forma structura esențială (*Wesensgefüge*) a lumii. – Însă prin lumea vieții se înțelege altceva, totalitatea în care trăim ca ființe istorice. Iar aici devine inevitabilă concluzia potrivit căreia, având în vedere istoricitatea experienței care este implicată în ea, ideea unui univers al unor posibile lumi istorice ale vieții este nerealizabilă în principiu. Infinitatea trecutului, dar mai ales caracterul deschis al viitorului istoric sunt ireconciliabilă cu o astfel de idee a unui univers istoric. Husserl a formulat în mod apăsat această concluzie fără să se teamă de „spectrul" relativismului[152]

Este limpede că lumea vieții e întotdeauna în același timp o lume comunitară și implică *Dasein*-ul ființător cu noi laolaltă (*Mitdasein*) al altora. Este o lume personală și o astfel de lume este presupusă întotdeauna ca fiind valabilă din perspectiva unei atitudini naturale. Însă cum poate fi fundamentată o astfel de valabilitate pornind de la o performanță a subiectivității? Analiza fenomenologică a constituirii se confruntă prin ea cu cea mai dificilă dintre sarcinile ei, asupra căreia Husserl a reflectat neobosit. Cum își poate avea originea în „eul pur" ceva ce nu dispune de o valabilitate obiectivă, ci vrea la rândul său să devină un „eu"?

Principiul idealismului „radical" ce afirmă recursul permanent la actele constituante ale subiectivității transcendentale trebuie, de bună seamă, să elucideze conștiința orizontică universală a „lumii" și, înainte de toate, caracterul intersubiectival acestei lumi – deși ceea ce se constituie pe această cale, lumea comună unor indivizi numeroși, cuprinde la

[150] VI, 148.

[151] [În legătură cu problema lumii vieții au apărut numeroase lucrări mai noi, cum ar fi cele ale lui A. Schütz, G. Brand, U. Claesgens, K. Düsing, P. Janssen ș. a., în afară de propriile mele lucrări incluse în *Ges. Werke* Bd. 3 („Die phänomenologische Bewegung" și „Die Wissenschaft von der Lebenswelt") și cele orientate similar ale lui L. Landgrebe.]

[152] *Husserliana* VI, p. 501.

rândul său subiectivitatea. Reflecția transcendentală, menită să anuleze orice valabilitate a lumii și orice dat prealabil al altuia, trebuie să se considere la rândul ei ca fiind împrejmuită de lumea vieții. Eul reflexiv se știe trăind în cadrul unor determinări teleologice al căror fundament îl constituie lumea vieții. Așadar, sarcina constituirii lumii vieții (ca și cea a intersubiectivității) este una paradoxală. Însă Husserl consideră această paradoxalitate drept una aparentă. Aceasta se rezolvă, după părerea sa, dacă sensul transcendental al reducției fenomenologice este reținut în mod într-adevăr consecvent și dacă dispare teama copilărească în fața unui solipsism transcendental. Având în vedere aceste tendințe clare ale raționamentului husserlian, mi se pare eronat ca acesta să fie învinuit de o anumită ambiguitate a conceptului de constituire, care l-ar situa undeva între determinarea de sens (*Sinnbestimmung*) și creație[153]. El însuși ne asigură că a depășit definitiv prin gândirea sa teama în fața idealismului producției (*Erzeugungsidealismus*). Teoria sa a reducției fenomenologice urmărește mai curând, în premieră, ducerea până la capăt a adevăratului sens al acestui idealism. Subiectivitatea transcendentală este „eul originar" (*Ur-Ich*) și „un eu" Pentru ea, temeiul lumii date în prealabil este abolit. Ea este irelativul pur și simplu la care se raportează orice altă relativitate, chiar și cea a eului explorator.

Cu toate acestea există și la Husserl un element ce amenință să dinamiteze într-adevăr acest cadru. Poziția sa reprezintă în realitate mai mult o radicalizare a idealismului transcendental, iar acest „plus" este definit de funcția pe care o dobândește la el conceptul de „viață". „Viața" nu este doar „viețuirea-lineară" (*Gerade-Dahin-Leben*) ce corespunde atitudinii naturale. „Viața" este în același timp subiectivitatea redusă transcendental care e izvorul tuturor obiectivărilor. Sub titlul de „viață" se plasează, prin urmare, tot ce Husserl evidențiază în critica împotriva naivității obiectiviste a întregii filozofii de până la la el drept propria sa performanță. Aceasta constă în ochii săi în demascarea caracterului aparent al controversei epistemologice dintre idealism și realism, precum și în substituirea acesteia printr-o tematizare a corelării interioare dintre subiectivitate și obiectivitate[154] Astfel se explică sintagma „vieții operante". „Examinarea radicală a lumii este o introspecție (*Innenbetrachtung*) sistematică și pură a subiectivității ce se exteriorizează pe sine în „exterioritate"[155]. Ca în cazul unității unui organism viu ce poate fi examinat și descompus din exterior, însă nu poate fi înțeles decât reîntorcându-ne asupra rădăcinilor sale ascunse..."[156] Tot astfel, raportul mundan (*Weltverhalten*) al subiectului nu își datorează inteligibilitatea trăirilor conștiente și intenționalității acestora, ci „performanțelor" anonime ale vieții. Analogia organismului pe care o folosește aici Husserl este mai mult decât o simplă analogie. Ea se vrea înțeleasă, după cum o spune răspicat el însuși, în sens literal.

Examinarea aluziilor lingvistice și conceptuale precum aceasta, sau a altora asemănătoare ce pot fi găsite pe alocuri la Husserl ne va conduce în proximitatea conceptului speculativ al vieții. Ceea ce vrea să spună Husserl este, cu toate acestea, că subiectivitatea nu trebuie gândită ca termen opus obiectivității, deoarece un astfel de concept al subiectivității ar fi gândit astfel la rândul său obiectivist. Fenomenologia sa transcendentală se vrea, dimpotrivă, o „cercetare a corelației" (*Korrelationsforschung*). Acest lucru înseamnă, însă, că relația este primară, iar „polii" între care se desfășoară aceasta sunt

[153] Așa cum o face E. Fink în prelegerea sa „L'analyse intentionelle et le problème de la pensée spéculative", în *Problèmes actuels de la Phénoménologie*, 1952.

[154] *Husserliana* VI, §34; p. 265 sq.

[155] *Husserliana* VI, p. 116.

[156] Este imposibil de estimat modul în care încercările recente de a exploata existența „naturii" împotriva istoricității vor face față acestui verdict formulat cu intenție *metodic*.

cuprinşi de către ea însăşi[157], aşa cum viul cuprinde toate exteriorizările sale în omogenitatea (*Einheitlichkeit*) existenței sale organice. „Naivitatea discursului despre „obiectivitate", care scoate în întregime din discuție subiectivitatea experimentatoare, cunoscătoare, cea cu adevărat performatoare, naivitatea cercetătorului naturii şi a lumii în general, orb în fața faptului că toate adevărurile pe care le dobândeşte ca fiind obiective şi lumea obiectivă însăşi ce constituie substratul formulelor sale obiective este o configurație a vieții (*Lebensgebilde*) – nu mai este, firește, posibilă în momentul în care în centrul atenției avansează *viața*", scrie Husserl referindu-se la Hume[158]

Rolul pe care îl joacă aici conceptul vieții îşi are corespondentul evident în cercetările lui Dilthey asupra conceptului înlănțuirii trăirilor (*Erlebniszusammenhang*). Aşa cum Dilthey porneşte acolo de la trăire doar pentru a obține conceptul înlănțuirii psihice, Husserl demonstrează întâietatea şi necesitatea esențială a unității fluxului de trăiri ale conştiinței față de particularitatea trăirilor. Cercetarea tematică a vieții conştiinței trebuie să depăşească trăirea particulară ca punct de plecare al acesteia, ca în cazul lui Dilthey. Există în acest sens un element comun veritabil în gândirea celor doi. Ambii se întorc la caracterul concret al vieții.

Se impune însă în cazul amândurora întrebarea dacă aceştia reuşesc să satisfacă exigențele speculative pe care le implică conceptul vieții. Dilthey încearcă să derive arhitectura lumii istorice din reflexivitatea imanentă vieții, iar Husserl derivă constituirea lumii istorice din „viața conştiinței" Ne întrebăm dacă nu cumva se produce în ambele cazuri o contaminare a conținutului propriu-zis al conceptului de viață de către schema epistemologică a unei asemenea derivări din datele ultime ale conştiinței. Întrebarea se impune înainte de toate datorită dificultăților pe care le ridică problema intersubiectivității şi cea a comprehensiunii unui eu străin. Atât la Husserl, cât şi la Dilthey întâmpinăm aici aceeaşi dificultate. Datele imanente ale conştiinței interogate reflexiv nu conțin acel „tu" în mod nemijlocit şi originar. Husserl are dreptate atunci când subliniază că un „tu" nu dispune de acel tip de transcendență imanentă ce le revine obiectelor din lumea exterioară a experienței. Căci orice „tu" este un *alter ego*, adică este înțeles pornind de la „ego" şi totuşi desprins de acesta şi, asemenea egoului, independent. Husserl a încercat din răsputeri la capătul unor cercetări asidue să elucideze analogia dintre „eu" şi „tu" – pe care Dilthey o interpretează pur psihologic prin inferența analogică a empatiei – trecând prin intersubiectivitatea lumii comune. El a fost suficient de consecvent pentru a nu îngusta căutuşi de puțin întâietatea epistemologică a subiectivității transcendentale. Însă atât la el cât şi la Dilthey, anticiparea ontologică este aceeaşi. Celălalt este fixat mai întâi ca obiect al percepției ce „devine" apoi un „tu" pe cale empatică. Un astfel de concept al empatiei este înțeles, desigur, la Husserl ca unul pur transcendental[159], însă el se mai orientează încă în funcție de conştiența conştiinței de sine şi neglijează orientarea în raport cu cercul care

[157] [Vezi C. Wolzogen, *Die autonome relation. Zum Problem der Beziehung im Spätwerk Paul Natorps. Ein Beitrag zur Geschichte der Theorien der Relation*, 1984, şi recenzia mea în *Philos. Rdsch.* 32 (1985), p. 160].

[158] *Husserliana* VI, p. 99.

[159] Recunoaşterea sensului metodic-transcendental al conceptului de „intropatie" pe care se sprijină constituirea intersubiectivității care i-a scăpat lui Alfred Schütz în *Das Problem der transzendentalen intersubiektivität bei Husserl*, Philos. Rundschau Jg. V, 1957 H. 2, este meritul tezei de doctorat a lui D. Sinn, *Die transzendentale Intersubiektivität mit ihren Seinshorizonten bei E. Husserl*, Heidelberg, 1958. [Expunerea gândirii lui Heidegger prezentată de către D. Sinn în *Philos. Rdsch.* 14 (1967) poate fi considerată la rândul ei o excelentă rezumare a intențiilor lui Heidegger din ultima parte a evoluției sale.]

este funcție (*Funktionskreis*)[160] al vieții ce depășește cu mult conștiința și asupra căruia pretinde, totuși, că revine.

Așadar, conținutul speculativ al conceptului de viață rămâne în realitate neelaborat la amândoi. Dilthey urmărește doar o exploatare polemică a punctului de vedere al vieții față de gândirea metafizică, iar Husserl nu are pur și simplu nici o reperezentare legată de conexiunea existentă între acest concept și tradiția metafizică, în special cu idealismul speculativ.

În acest punct dobândesc o surprinzătoare actualitate scrierile postume, păstrate din păcate extrem de fragmentar, ale *baronului Yorck*, publicate în 1956[161] Deși Heidegger trimite deja în mod explicit la sugestiile geniale ale acestei importante figuri, rezervând un fel de întâietate ideilor sale față de lucrările lui Dilzhey, acest lucru era contrabalansat de faptul că Dilthey dusese la bun sfârșit o operă masivă, în timp ce expunerile epistolare ale baronului Yorck nu dezvoltă o coerență sistematică mai amplă. Opera postumă, databilă din perioada ultimilor săi ani de viață și editată de curând, modifică fundamental această situație. Deși este vorba doar despre un fragment, intenția sa sistematică este dezvoltată într-un mod suficient de consecvent pentru a putea permite evaluarea corectă a locului ideatic al acestei încercări.

Aici se realizează tocmai ceea ce ne lipsea mai sus în cazul lui Dilthey și al lui Husserl. Se construiește aici o punte de legătură între idealismul speculativ și noua perspectivă empirică a secolului, în măsura în care conceptul vieții este evidențiat în ambele cazuri drept cel supraordonat. Analiza vitalității (*Lebendigkeit*), care constituie punctul de plecare pentru baronul Yorck, oricât de speculativ ar suna, ia în considerare cu toate acestea gândirea naturalistă a secolului: în mod explicit conceptul de viață al lui Darwin. Viața este afirmare de sine (*Selbstbehauptung*). Iată fundamentul. Structura vitalității constă în faptul de a fi divizare originară (*Urteilung*), adică de a se afirma totuși ca o unitate în divizarea și fragmentarea ei. Divizarea originară este demonstrată însă și ca fiind esența conștiinței de sine, căci chiar dacă aceasta se desface (*dirimieren*) pe sine mereu într-un Sine și un Altul, ea există totuși – ca ceva viu – în jocul și înfruntarea factorilor ei constitutivi. Ea este asemenea a tot ce este viață, punere la încercare (*Erprobung*), adică experiment. „Spontaneitatea și dependența sunt caracteristicile fundamentale ale conștiinței, constitutive în domeniul articulării somatice și al celei psihice, așa cum fără obiectualitate (*Gegenständlichkeit*) nu ar exista nici văz și senzație corporală, nici reprezentare, voință sau simțire“[162] Și conștiința trebuie înțeleasă ca un comportament de viață (*Lebensverhalten*). Aceasta este exigența metodică fundamentală cu care baronul Yorck confruntă filozofia și în care se consideră de acord cu Dilthey. Acesta este fundamentul ocultat (Husserl ar spune: această performanță ocultată) la care trebuie readusă gândirea. Pentru aceasta este nevoie de efortul reflecției filozofice. Căci filozofia acționează împotriva tendinței vieții. Iată ce scrie baronul Yorck: „Însă gândirea noastră se mișcă în mijlocul rezultatelor conștiinței“ (cu alte cuvinte: nu este conștientă de raportul real dintre aceste „rezultate“ și comportamentul de viață pe care se sprijină rezultatele). „Diremptiunea efectuată constituie acea premisă“[163]. Baronul Yorck vrea să spună prin aceasta că rezultatele gândirii sunt rezultate doar datorită faptului că s-au despărțit și pot fi separate de comportamentul de viață. El deduce de aici că filozofia trebuie să anuleze această despărțire. Ea trebuie să reia

[160] Fac aici aluzie la perspectivele vaste deschise de către conceptul de „cerc care este configurație“ (*Gestaltkreis*) al lui Viktor von Weizsäcker.

[161] Bewußtseinsstellung und Geschichte, Tübingen 1956.

[162] op. cit., p. 39.

[163] loc. cit.

în sens invers experimentul vieții „pentru a cunoaşte circumstanțele condiționale ale rezultatelor vieții"[164]. Acest lucru este formulat în manieră obiectivistă şi în cea a științelor naturii, iar teoria husserliană a reducției ar putea invoca aici modul ei de gândire pur transcendental. În realitate însă, reflecțiile curajoase şi consecvente ale baronului Yorck evidențiază nu doar o tendință comună lui Dilthey şi Husserl. El se dovedeşte mai curând cu adevărat superior acestora. Căci aici reflecția se situează într-adevăr la nivelul filozofiei identității a idealismului speculativ, scoțând astfel la lumină originea ascunsă a conceptului vieții pe care îl vizează Dilthey şi Husserl.

Dacă vom urmări mai departe aceste gânduri ale baronului Yorck vom observa cu uşurință supraviețuirea unor motive idealiste. Baronul Yorck expune aici *corespondența* structurală *dintre viață şi conştiința de sine*, pe care o elaborase deja *Fenomenologia* lui Hegel. Fragmentele de manuscris păstrate din perioada ultimilor ani petrecuți la Frankfurt demonstrează importanța centrală a conceptului de viață în filozofia sa. Fenomenul vieții realizează în *Fenomenologie* tranziția decisivă de la conştiință la conştiința de sine – iar aceasta nu este într-adevăr o conexiune artificială. Căci viața şi conştiința de sine au într-adevăr ceva analog. Viața se defineşte prin faptul că viul (*das Lebendige*) se distinge pe sine însuşi de lumea în care viețuieşte şi de care rămâne legat şi se conservă într-o asemenea distincție de sine. Autoconservarea viului se realizează prin încorporarea în sine a oricărei ființări din afara lui. Tot ce este viu se hrăneşte din ceea ce îi este străin. Starea de fapt fundamentală a faptului de a fi viu (*Lebendigsein*) este asimilarea. Distincția este, aşadar, totodată o nondistincție. Ceea ce este străin (*das Fremde*) este însuşit.

Această structură a viului îşi are corespondentul, după cum a arătat deja Hegel şi aşa cum subliniază baronul Yorck, în natura (*Wesen*) conştiinței de sine. Ființa acesteia constă în faptul că este capabilă să transforme totul şi orice în obiectul cunoaşterii sale, cunoscându-se cu toate acestea pe sine în tot şi în orice cunoaşte. Ea este, aşadar, ca şi cunoaştere o distingere-de-sine-față-de-sine-însăşi (*Sich-von-sich-unterscheiden*), iar în calitate de conştiință de sine în acelaşi timp o extensie (*Übergreifen*), întrucât se împreunează pe sine cu sine însăşi.

Este vorba în mod vădit despre ceva mai mult decât o simplă corespondență structurală între viață şi conştiința de sine. Hegel are întru totul dreptate atunci când derivă dialectic conştiința de sine din viață. Ceea ce este viu nu este într-adevăr niciodată cu adevărat cognoscibil pentru conştiința obiectuală, pentru efortul intelectului ce năzuieşte să pătrundă legea fenomenelor. Viul nu este astfel încât să fie accesibil vreodată din exterior; el trebuie înțeles în vitalitatea sa. Singura cale de a surprinde vitalitatea este mai curând cea de a deveni conştienți de ea. Hegel face aici aluzie la povestea tabloului învăluit din Sais atunci când descrie obiectivarea de sine (*Selbstobiektivation*) interioară a vieții şi a conştiinței de sine: „Aici interiorul priveşte interiorul."[165] Viața este percepută doar sub forma orgoliului (*Selbstgefühl*), prin conştiența propriei vivacități. Hegel arată modul în care această experiență se învăpăiază şi se stinge apoi sub forma dorinței şi a satisfacerii dorinței. Acest orgoliu al vivacității în care vitalitatea devine conştientă de ea însăşi constituie o formă falsă (*unwahr*), forma cea mai de jos a conştiinței de sine, în măsura în care conştientizarea de sine se distruge în acelaşi timp pe sine în dorință prin satisfacerea dorinței. Oricât ar fi de falsă față de adevărul obiectual, față de conştiința a ceva străin, ea este totuşi, în calitate de sentiment vital, cel dintâi adevăr al conştiinței de sine.

---

[164] loc. cit.

[165] *Phänomenologie des Geistes*, ed. Hoffmeister, p. 128.

Aici mi se pare că se află punctul de la care pornește în mod fructuos cercetarea baronului Yorck. Aceasta extrage din corespondența dintre viață și conștiința de sine o directivă metodică în funcție de care determină esența și sarcina filozofiei. Conceptele ei directoare sunt proiecția și abstracțiunea. Proiecția și abstracțiunea formează atitudinea primară față de viață. Însă ele sunt valabile în mod similar și pentru atitudinea istorică repetitivă. În măsura în care reflecția (*Reflexion*) filozofică corespunde la rândul ei acestei structuri a vitalității – și doar în măsura în care face acest lucru – ea dobândește o legitimare proprie. Sarcina ei este de a înțelege rezultatele conștiinței pornind de la originile acestora, concepându-le pe acestea ca rezultate, adică drept proiecții ale vitalității originare și ale divizării originare (*Ur-Teilung*) a acesteia.

Baronul Yorck ridică astfel la rang de principiu metodic ceea ce Husserl avea să dezvolte mai târziu pe larg în fenomenologia sa. Înțelegem astfel modul în care doi gânditori atât de diferiți precum Husserl și Dilthey au putut să se întâlnească. Trecerea dincolo de abstracțiunea neokantianismului este comună celor doi. Baronul Yorck este de acord cu aceștia, însă realizează în realitate mai mult. Căci el nu se întoarce la viață împins de o intenție epistemologică, ci reține conexiunea metafizică dintre viață și conștiința de sine așa cum a fost ea elaborată de către Hegel. Acesta este punctul în care el îi este superior atât lui Dilthey, cât și lui Husserl.

Reflecțiile epistemologice ale lui Dilthey au eșuat, după cum am văzut, întrucât el derivase mult prea pripit obiectivitatea științei din comportamentul de viață și năzuința acestuia către ceva stabil (*das Feste*). Lui Husserl îi lipsea cu atât mai mult orice determinare mai exactă a ceea ce este viața, deși punctul nodal al fenomenologiei, cercetarea corelației (*Korrelationsforschung*), urmează modelul structural al raportului cu viața (*Lebensverhältnis*). *Însă baronul Yorck construiește puntea a cărei lipsă a fost mereu resimțită între fenomenologia spiritului a lui Hegel și fenomenologia subiectivității transcendentale a lui Husserl*[166] Desigur, fragmentul postum nu ne arată modul în care se gândea să evite în ceea ce îl privește metafizicizarea (*Metaphysizisierung*) vieții, pe care i-o reproșează lui Hegel.

b) Proiectul lui Heidegger al unei fenomenologii hermeneutice[167]

Tendința pe care Dilthey și baronul Yorck au formulat-o drept una comună, cea a „comprehensiunii pornind de la viață", și care și-a găsit expresia în întoarcerea lui Husserl dincolo de obiectivitatea științifică asupra lumii vieții, a fost hotărâtoare și pentru primul demers al lui *Heidegger*. Însă acesta nu mai era constrâns de implicațiile epistemologice potrivit cărora revenirea asupra vieții (Dilthey), respectiv reducția transcendentală (traseul husserlian al reflecției de sine radicale) își aveau fundamentul metodic în faptul-de-a-fi-date-ele-însele (*Selbstgegebenheit*) al trăirilor conștiinței (*Erlebnisse*). Toate acestea devin mai curând obiectul criticii sale. Sub titlul unei „hermeneutici a facticității" Heidegger confruntă fenomenologia eidetică a lui Husserl și distincția dintre fapt și esență, pe care aceasta se întemeia, cu o pretenție paradoxală. Facticitatea nefundabilă și nederivabilă a *Dasein*-ului, existența, și nu cogito-ul pur ca și constituție esențială având o generalitate tipică, trebuia să reprezinte temelia ontologică a problematicii fenomenologice – o idee pe cât de îndrăzneață, pe atât de greu de realizat.

---

166 Vezi în legătură cu această conexiune excelentele observații ale lui A. de Waelhens, *Existence et Signification*, Louvain, 1957, pp. 7-29.]

167 [Vezi în cele ce urmează și cartea mea, *Heideggers Wege. Studien zum Spätwerk*, Tübingen, 1983; *Ges. Werke*, Bd.]

Dimensiunea critică a acestei idei nu era, desigur, întru totul nouă. Ea a fost gândită sub forma unei critici a idealismului de către aşa-numiții tineri hegelieni şi ca atare nu este întâmplător că Heidegger revine, asemenea altor critici ai idealismului neokantian, la Kierkegaard, care apare din criza spirituală a hegelianismului. Pe de altă parte, această critică a idealismului se confrunta, pe atunci ca şi azi, cu pretenția cuprinzătoare a interogației transcendentale. În măsura în care reflecția transcendentală îşi propunea să parcurgă toate motivele posibile ale gândirii în cadrul desfăşurării conținutului spiritului – şi aceasta era începând cu Hegel pretenția filozofiei transcenedentale – ea implica deja orice obiecție posibilă în reflecția totală a spiritului. Acest lucru este valabil şi pentru problematica transcendentală în cadrul căreia Husserl formulase sarcina fenomenologică universală a constituirii oricărei valabilități de existență (*Seinsgeltung*). Ea trebuia, în mod evident, să implice şi facticitatea afirmată de Heidegger. Husserl a putut astfel recunoaşte faptul-de-a-fi-în-lume (*In-der-Welt-sein*) drept o problemă a intenționalității orizontice a conştiinței transcendentale, căci istoricitatea absolută a subiectivității transcendentale trebuia să fie capabilă să identifice şi sensul facticității. De aceea, Husserl a putut să-i reproşeze lui Heidegger, menținând în acelaşi timp în mod consecvent ideea sa directoare a eului originar, faptul că sensul facticității este la rândul său un eidos şi că ar aparține prin urmare în mod esențial sferei eidetice a universalităților eidetice. Examinând în acest sens schițele lucrărilor ulterioare ale lui Husserl, în special cele reunite în vol. 7 referitoare la *Krisis*, vom găsi într-adevăr numeroase analize ale „istoricității absolute" în prelungirea consecventă a problematicii din *Ideen*, ce corespund demersului polemic şi revoluționar al lui Heidegger[168]

Reamintesc faptul că Husserl însuşi şi-a formulat problema paradoxurilor ce se desprind din efectuarea solipsismului său general. Prin urmare, nu este deloc simplu să identificăm obiectiv punctul pornind de la care Heidegger a putut să înfrunte idealismul fenomenologic al lui Husserl. Ne vedem nevoiți să recunoaştem că proiectul heideggerian din *Sein und Zeit* nu s-a sustras în întregime problematicii reflexive transcendentale. Ideea ontologiei fundamentale, întemeierea acesteia pe *Dasein*-ul care este preocupat de „ființă" şi analitica acestui *Dasein* păreau într-adevăr să delimiteze într-o primă instanță doar o nouă dimensiune a interogației în cadrul fenomenologiei transcendentale[169] Faptul că orice sens al ființei (*Sein*) şi al obiectivității poate deveni inteligibil şi poate fi identificat doar pornind de la temporalitatea şi istoricitatea existenței (*Dasein*) – iată o sinteză oarecum plauzibilă a tendințelor din *Sein und Zeit* – este o idee pe care ar fi putut-o revendica şi Husserl potrivit viziunii sale, adică pornind de pe temeiul istoricității absolute a eului originar. Iar dacă programul metodic al lui Heidegger era îndreptat în mod critic împotriva conceptului subiectivității transcendentale la care Husserl raporta retrospectiv orice întemeiere ultimă (*Letztbegründung*), Husserl ar fi putut să o caracterizeze drept o nesocotire a radicalității reducției transcendentale. Acesta ar fi afirmat cu siguranță că subiectivitatea transcendentală a depăşit deja şi a eliminat astfel ea însăşi toate implicațiile

[168] În mod semnificativ, disputa explicită cu Heidegger lipseşte aproape în întregime din toate volumele de până acum ale seriei *Husserliana*. Acest lucru nu are, cu siguranță, doar motive biografice. Husserl se vedea mai curând pus în dificultate de echivocul care-l facea să vadă în *Sein und Zeit* când o fenomenologie transcendentală, când o critică a acesteia. Îşi recunoştea în ea propriile gânduri, dar ele apăreau cu toate acestea orientate cu totul diferit, distorsionate polemic după părerea sa.

[169] Aşa cum a subliniat O. Becker în *Husserlfestschrift*, p. 39.

unei ontologii a substanței și implicit obiectivismul tradiției. *Și Husserl se considera plasat în opoziție față de întreaga metafizică.*

Este în orice caz semnificativ că această opoziție era cel mai puțin acută pentru Husserl acolo unde este vorba despre interogația transcendentală inaugurată de Kant și de către predecesorii și urmașii săi. Husserl își descoperea aici adevărații precursorii și pe cei care i-au deschis calea. Reflecția de sine radicală, care fusese imboldul său cel mai profund și pe care o considera drept esența filozofiei moderne în general, l-a determinat să apeleze la Descartes și filozofii englezi și să urmeze exemplul metodic al criticii kantiene. Fenomenologia sa „constitutivă" se caracteriza, fără îndoială, printr-o universalitate a sarcinii străină lui Kant și pe care n-a reușit să o atingă nici neokantianismul care a lăsat nechestionată problema „facticității științei".

Cu toate acestea, tocmai recursul lui Husserl la precursorii săi face inconfundabilă diferența față de Heidegger. Critica husserliană a obiectivismului filozofiei de până la el constituie o continuare metodică a tendințelor moderne și se și definea ca atare. Pretenția lui Heidegger era, dimpotrivă, cea a unei teleologii cu semn invers. El vedea în propriul demers nu atât împlinirea unei tendințe de mult pregătite și inițiate, cât mai curând un recurs la primele începuturi ale filozofiei occidentale și o reaprindere a vechii și uitatei dispute grecești asupra „ființei" (*Sein*). Desigur că era categoric încă de la apariția lui *Sein und Zeit* că această revenire la stratul cel mai vechi reprezintă în același timp o depășire a poziției filozofiei contemporane, iar faptul că Heidegger a inclus în acel moment cercetările lui Dilthey și ideile baronului Yorck în reciclarea/perfecționarea filozofiei fenomenologice nu constituie în mod cert un recurs întâmplător[170] Problema facticității era și problema centrală a istorismului – cel puțin sub forma criticii presupoziției dialectice a lui Hegel privind „rațiunea în istorie"

Era prin urmare limpede că proiectul lui Heidegger al unei ontologii fundamentale era nevoit să plaseze în prim plan problema istoriei. Cu toate acestea, urma să se dovedească destul de curând că nici rezolvarea problemei istorismului și nici un fel de fundare mai originară (*ursprünglicher*) a științelor, ba nici chiar, ca la Husserl, o autofundare ultimativ radicală a filozofiei nu constituia sensul acestei *ontologii fundamentale*, ci *răsturnarea totală pe care o suferă ideea de întemeiere.* Atunci când Heidegger întreprinde o interpretare a ființei, adevărului și istoriei pornind de la temporalitatea absolută, avem de a face cu ceva diferit de cazul lui Husserl. Căci această temporalitate nu era cea a „conștiinței" sau cea a eului originar transcendental. Dezvăluirea timpului ca orizont al ființei suna în primă instanță în mișcarea gândirii din *Sein und Zeit* doar ca o intensificare a reflecției transcendentale, ca o atingere a unui nivel mai înalt al reflecției. Abisalitatea ontologică a subiectivității transcendentale pe care i-o reproșa Heidegger fenomenologiei lui Husserl era tocmai ceea ce părea să fie depășit prin reînvierea întrebării privitoare la ființă *(Seinsfrage*). Ce anume este ființa urma să fie determinat pornind din orizontul timpului. Structura temporalității apărea astfel drept determinarea ontologică a subiectivității. Dar ea era mai mult decât atât. Teza lui Heidegger era următoarea: ființa însăși este timp. Era astfel aruncat în aer întregul subiectivism al filozofiei moderne – ba mai mult, după cum s-a dovedi curând, întregul orizont interogativ al metafizicii, dominată de ideea ființei ca prezență/ ceea ce este prezent. Faptul că *Dasein*-ul este preocupat de ființa sa, faptul că acesta se distinge de orice altă ființare printr-o înțelegere care vizează felul de a fi al ființării (*Seinsverständnis*) nu reprezintă, după s-ar părea în *Sein und Zeit* fundamentul ultim de la care trebuie să pornească o interogație transcendentală. Este vorba, mai curând, despre un temei cu totul

[170] *Sein und Zeit*, § 77.

diferit ce face posibilă orice formă a înțelegerii ce vizează ființa, iar acesta este dat de faptul că există un „deschis" (*da*), o deschidere luminătoare în ființă, adică diferența dintre ființare (*das Seiende*) și ființă (*Sein*). Interogarea care se apleacă asupra acestui element întemeietor, și anume că acesta „există" (*gibt*), este la rândul ei o interogare privitoare la ființă, dar îndreptată într-o direcție rămasă în mod necesar negândită în toate întrebările de până acum privitoare la ființa ființării, ba chiar ocultată și ascunsă de întrebarea privitoare la ființă formulată de către metafizică. Heidegger a dezvăluit, după cum se știe, uitarea esențială a ființei (*wesenhafte Seinsvergessenheit*) ce domină gândirea occidentală de la metafizica greacă încoace, sesizând impasul ontologic pe care îl creează problema Nimicului. Prezentând întrebarea privitoare la ființă în același timp ca întrebare privitoare la Nimic, el a legat începutul și sfârșitul metafizicii. Faptul că întrebarea privitoare la ființă a putut să se pună dinspre întrebarea privitoare la Nimic a presupus gândirea Nimicului, în fața căreia eșuează metafizica.

Adevăratul precursor al formulării heideggeriene a întrebării privitoare la ființă și al replicii sale în raport cu direcția interogației metafizicii occidentale pe care aceasta a reprezentat-o nu putea fi, din acest motiv, nici Dilthey și nici Husserl, ci mai curând *Nietzsche*. Heidegger și-a dat seama probabil abia mai târziu de acest lucru. Privind însă în urmă, se poate afirma că ridicarea criticii radicale a lui Nietzsche la adresa „platonismului" la înălțimea tradiției criticate de el, înfruntarea metafizicii occidentale la propriul ei nivel, identificarea interogației transcendentale ca o consecință a subiectivismului modern și depășirea acesteia – acestea erau sarcinile prefigurate deja în *Sein und Zeit*.

Ceea ce Heidegger a numit în cele din urmă „die Kehre" (*schimbare de direcție*) n-a însemnat o nouă răsucire în mișcarea reflecției transcendentale, ci eliberarea și efectuarea tocmai a acestei sarcini. Deși Sein und Zeit* dezvăluise critic hipodeterminarea (*Unterbestimmtheit*) conceptului lui Husserl al subiectivității transcendentale, ea formulează încă propria explicitare a întrebării privitoare la ființă cu mijloacele filozofiei trancendentale. În realitate, reînnoirea întrebării privitoare la ființă pe care și-a propus-o Heidegger a însemnat, cu toate acestea, că el a recunoscut în mijlocul „pozitivismului" fenomenologiei *problema fundamentală nerezolvată a metafizicii* care se ascundea în ultima culminare în conceptul *spiritului* așa cum fusese acesta gândit de către idealismul speculativ. Tendința lui Heidegger ținteа, așadar, trecând dincolo de critica lui Husserl, către o critică ontologică a idealismului speculativ. Întemeierea pe care o dă „hermeneuticii facticității" depășește atât conceptul spiritului pe care îl elaborează idealismul clasic, cât și câmpul tematic al conștiinței transcendentale purificate prin reducția fenomenologică.

Fenomenologia hermeneutică a lui Heidegger și analiza istoricității *Dasein*-ului vizau o reînnoire universală a întrebării privitoare la ființă și nu o teorie a științelor spiritului sau chiar o depășire a aporiilor istorismului. Acestea constituiau doar probleme actuale pe baza cărora s-ar putea demonstra consecințele reînnoirii sale radicale a întrebării privitoare la ființă. Însă el reușește tocmai pe baza radicalității interogației sale să treacă dincolo de complicațiile în care au rămas prinse cercetările lui Dilthey și Husserl asupra conceptelor fundamentale ale științelor spiritului.

Efortul lui Dilthey de a explica științele spiritului pe baza vieții și pornind de la experiența de viață (*Lebenserfahrung*) n-a ajuns niciodată, după cum am arătat, la un

---

* Vezi *Excurs despre „Kehre"* la *Despre esența adevărului*, în: Martin Heidegger, *Repere pe drumul gândirii*, 1988, Editura Politică, București, traducere și note introductive: Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu (n. trad.).

compromis real cu conceptul cartezian al științei, la care nu era dispus să renunțe. Chiar dacă sublinia cu prea mare apăsare tendința contemplativă a vieții și inerenta ei „pornire către fermitate", obiectivitatea științei, așa cum o înțelegea el ca obiectivitate a rezultatelor, avea o altă origine. De aceea, Dilthey fusese incapabil să depășească sarcina pe care și-o asumase singur și care consta în legitimarea epistemologică a particularității metodice a științelor spiritului și de a le face la fel de respectabile ca științele naturii.

Heidegger putea în schimb să pornească cu totul altfel, întrucât, după cum am văzut, Husserl transformase deja recursul la viață într-o temă de lucru de-a dreptul universală, lăsând astfel în urmă restrângerea asupra problemei metodelor științelor spiritului. Analiza lumii vieții și a ctitoririi anonime de sens (*Sinnstiftung*) care constituie solul oricărei experiențe, a conferit un fundal cu totul nou întrebării privitoare la obiectivitate în științele spiritului. Datorită ei conceptul de obiectivitate al științei apărea drept un caz excepțional. Știința este cu totul altceva decât un factum de la care ar trebui să pornim. Constituirea lumii științifice ridică mai curând o sarcină distinctă, și anume aceea a elucidării idealizării care este dată odată cu știința. Însă nu aceasta este sarcina primă. În cadrul retragerii asupra „vieții performatoare", opoziția dintre natură și spirit nu se dovedește a fi definitivă. Atât științele spiritului cât și științele naturii trebuie să fie derivate din operațiile (*Leistungen*) intenționalității vieții universale, așadar dintr-o istoricitate absolută. Aceasta este înțelegerea în care reflecția de sine filozofică se respectă pe sine.

Heidegger a dat o întorsătură nouă și radicală acestui lucru în lumina întrebării privitoare la ființă pe care o trezește din nou la viață. El l-a urmat pe Husserl în ceea ce privește faptul că existența istorică nu trebuie detașată, ca în cazul lui Dilthey, de cea naturală pentru a legitima epistemologic particularitatea metodică a științelor istorice. Dimpotrivă, modul de a cunoaște propriu științelor naturii se arată a fi mai curând o variantă a înțelegerii „care s-a pierdut în interiorul sarcinii ei legitime a sesizării realității nemijlocite în incomprehensibilitatea ei funciară"[171] *Înțelegerea* nu constituie un ideal resignativ al experienței de viață a omului în senectutea spiritului, ca la Dilthey, nici un ideal metodic suprem al filozofiei față de naivitatea viețuirii (*Dahinlebens*), ca la Husserl, ci, dimpotrivă, *forma originară de realizare a Dasein-ului*, ființarea-în-lume (*In-der-Weltsein*). Înaintea oricărei diferențieri a înțelegerii în direcțiile felurite ale interesului pragmatic sau teoretic, înțelegerea este felul de a fi al *Dasein*-ului, în măsura în care este putință de a fi (*Seinkönnen*) și „posibilitate".

Pe fundalul unei astfel de analize existențiale a *Dasein*-ului, cu toate implicațiile ei vaste și inestimate pentru problema metafizicii generale, sfera problematică a hermeneuticii se prezintă dintr-o dată într-un mod cu totul diferit. Lucrarea de față este dedicată elaborării acestor aspecte noi ale problemei hermeneutice. Redeșteptând întrebarea privitoare la ființă și surmontând astfel întreaga metafizică de până atunci – și nu doar culminarea acesteia în cartezianismul științei moderne și în filozofia transcendentală –, Heidegger obținea un amplasament fundamental nou față de aporiile istorismului. Conceptul de înțelegere (*Verstehen*) nu mai este unul metodic, ca la Droysen. Înțelegerea nu este nici o operație inversă ulterioară doar elenului vieții către idealitate, ca în încercarea de fundamentare hermeneutică a științelor spiritului întreprinsă de către Dilthey. Comprehensiunea este caracterul de a fi originar (*ursprünglicher Seinscharakter*) al însuși vieții omenești. Dacă Misch recunoștea, pornind de la Dilthey, „depărtarea slobodă față de sine însuși" drept structura fundamentală a vieții omenești pe care se sprijină orice înțelegere, reflecția ontologică a lui Heidegger viza sarcina elucidării acestei structuri a *Dasein*-ului

[171] *Sein und Zeit*, p. 153.

printr-o „analitică transcendentală a *Dasein*-ului" El a dezvăluit caracterul de proiect (*Entwurfscharakter*) al oricărei înțelegeri și gândea înțelegerea însăși drept mișcarea transcendenței, mișcarea ridicării deasupra ființării.

Acest lucru este prezumțios din punctul de vedere al hermeneuticii tradiționale[172] În germană *Verstehen* denumește și capacitatea orientată practic („er versteht nicht zu lesen" [*nu știe să citească*] este echivalent cu „er versteht sich nicht auf das Lesen" [*nu se pricepe la citit*], adică nu este în stare să facă acest lucru), însă acest lucru pare să fie cu totul străin de înțelegerea orientată asupra unei cunoașteri practicate în știință. Privind mai atent vom descoperi fără îndoială un element comun. În ambele direcții semantice rezidă o cunoaștere, o pricepere la ceva. Și cel care „pricepe" (*versteht*) un text (sau chiar și o lege!) nu s-a proiectat doar pe sine înțelegând (*verstehend*) asupra unui sens – în efortul de a înțelege –, ci înțelegerea împlinită este cea care reprezintă starea unei noi libertăți spirituale. Ea implică posibilitatea universală a interpretării, a surprinderii conexiunilor, a concluzionării etc., în care constă priceperea proprie tocmai în domeniul înțelegerii unui text. Și cel care este priceput la mânuirea unei mașini, adică știe să umble cu ea, sau cel priceput în meseria sa – admițând că înțelegerea orientată practic se supune unor norme diferite de cele privitoare, bunăoară, la înțelegerea unor manifestări ale vieții sau a textelor –, rămâne totuși adevărat că *orice înțelegere de acest tip este până la urmă o înțelegere de sine.* Chiar și înțelegerea unei expresii vizează până la urmă nu doar sesizarea nemijlocită a ceea ce este conținut în expresie, ci o lămurire privitoare la interioritatea reticentă, pe care o oferă, astfel încât ajungem să cunoaștem acest lucru reticent. Însă acest lucru înseamnă că *ne* pricepem în ceea ce îl privește. Prin urmare, este valabil în toate cazurile că cel care înțelege se proiectează pe sine pe baza propriilor sale posibilități[173] Hermeneutica tradițională a îngustat în mod inadecvat orizontul problematic de care aparține înțelegerea. Lărgirea întreprinsă de Heidegger dincolo de poziția lui Dilthey devine tocmai de aceea rodnică și în ceea ce privește problema hermeneuticii. Desigur că Dilthey respinsese deja modelul științific pentru științele spiritului, iar Husserl a numit chiar aplicarea conceptului de obiectivitate propriu științelor naturii în cazul științelor spiritului o „absurditate", constatând relativitatea esențială a oricărei lumi istorice și a oricărei cunoașteri istorice[174] De data aceasta însă structura înțelegerii istorice devine vizibilă în întreaga ei fundare ontologică, pe baza futurității existențiale (*existenziale Zukünftigkeit*) a existenței umane.

---

[172] Vezi polemica aproape indignată a lui Betti în studiul său extrem de erudit și ingenios, „Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre", p. 91, nota 14b.

[173] Etimologia lui „Verstehen" indică, de altfel, această direcție. Sensul juridic al lui „Verstehen", adică reprezentarea unei cauze în fața instanței, pare să fie sensul originar. Faptul că termenul se îndreaptă pornind de aici către sfera spiritului se explică de bună seamă prin aceea că apărarea unei cauze în fața instanței implică înțelegerea acesteia, adică o stăpânire a ei astfel încât să se poată face față oricărei stratageme posibile a părții adverse și să se ajungă la impunerea propriului punct de vedere juridic. [Faptul că acest sens al lui „Verstehen" ca „ a sta pentru..." (*Stehen für ...*) utilizat de Heidegger este valabil în realitate și față de *celălalt* abilitează la un „răspuns" și se raportează *împreună* cu el la „verdict" *(Urteil)*: acestea sunt elementele „disputei" care introduc în „dialogul" propriu-zis detașat în mod explicit în partea a III-a a acestei investigații de „dialectica" lui Hegel. Vezi și lucrarea mea, „Zur Problematik des Selbstverständnises" (*Kl. Schr.* I, pp. 70-81; în *Ges. Werke*, Bd. 2, pp. 121-132).]

[174] [E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und transzendentale Phänomenologie.* Husserliana 6, p. 91 (219)].

Nimeni nu va dori să zdruncine criteriile imanente a ceea ce înseamnă cunoaștere doar fiindcă cunoașterea istorică își dobândește legitimitatea din structura de anticipare (*Vor-Struktur*) a *Dasein*-ului. Cunoașterea istorică nu este nici pentru Heidegger o proiectare planificatoare, extrapolarea unor țeluri ale voinței, o ajustare a lucrurilor după dorințe și prejudecăți sau sugestiile celor puternici, ci rămâne o conformare față de un lucru, *mensuratio ad rem*. Însă acest lucru nu este aici un *factum brutum*, o simplă realitate nemijlocită, ceva doar constatabil și măsurabil, ci ține în cele din urmă de felul de a fi al *Dasein*-ului.

Importantă este acum, fără îndoială, înțelegerea corectă a acestei observații reluate frecvent. Această constatare nu semnifică o simplă „omogenitate" a subiectului cunoscător și a ceea ce este cunoscut pe care s-ar putea întemeia particularitatea transpoziției psihice ca „metodă" a științelor spiritului. În acest caz istoria hermeneutică ar deveni o secțiune a psihologiei (așa cum își imaginase într-adevăr Dilthey). În realitate, adecvarea oricărui cunoscător la ceea ce este cunoscut nu se întemeiază pe faptul omogenității, ci își primește sensul prin *particularitatea* felului de a fi comun amândurora. Aceasta constă în faptul că nici cunoscătorul, nici ceea ce este cunoscut nu au o „realitate nemijlocită" din punct de vedere „ontic", ci „istoric", adică posedă *felul de a fi al istoricității*. Astfel, totul depinde într-adevăr, așa cum spunea baronul Yorck, de „diferența generică dintre ontic și istoric"[175] Opunând „omogenității" „apartenența" (*Zugehörigkeit*), baronul Yorck scoate la lumină acea problemă[176] pe care abia Heidegger o dezvoltă în deplina ei radicalitate: faptul că practicăm știința istoriei (*Historie*) doar în măsura în care avem la rândul nostru un caracter „istoric" înseamnă că istoricitatea existenței umane constituie în întregul ei zbucium al așteptării ca anticipare și al uitării condiția actualizării a ceea ce a fost odinioară. Ceea ce părea să fie inițial o barieră ce prejudicia conceptul tradițional de știință și metodă, sau o condiție de acces subiectivă a cunoașterii istorice, se mută acum în centrul unei interogații sistematice. „Apartenență" nu este o condiție a sensului originar al interesului istoric deoarece selecția tematică și interogația se subordonează unor motivații extra-științifice subiective (căci atunci apartenența ar fi doar un caz special de dependență emoțională de tipul simpatiei), ci fiindcă apartenența la tradiție ține într-un mod la fel de originar și esențial de finitudinea istorică a *Dasein*-ului ca și faptul de a fi proiectat (*Entworfensein*) asupra propriilor sale posibilități viitoare. Heidegger a insistat pe bună dreptate asupra faptului că ceea ce el numește stare de aruncare (*Geworfenheit*) și ceea ce este un proiect (*Entwurf*) formează un tot[177] Tot astfel, nu există comprehensiune și interpretare în care să nu acționeze totalitatea acestei structuri existențiale (*existenzial*), chiar dacă intenția celui ce cunoaște nu este alta decât să „citească ce stă aici„ și să extragă din izvoare „cum au stat de fapt lucrurile"[178]

---

[175] *Briefwechsel mit Dilthey*, p. 191.

[176] Vezi F. Kaufmann, *Die Philosophie des Grafen Paul Yorck von Wartenburg*, Jb. Für Philos. u. phänomenol. Forschung, Bd. IX, Halle, 1928, p. 50 sq. [Importanța lui Dilthey a fost apreciată între timp din numeroase perspective în cadrul „anului Dilthey", 1982. Vezi în legătură cu aceasta contribuțiile mele în *Ges. Werke*, Bd. 4]

[177] *Sein und Zeit*, p. 181, 192 și passim.

[178] O. Vossler (*Rankes historiches Problem*) a arătat că această sintagmă a lui Ranke nu este pe atât de naivă pe cât pare să fie, ci se întoarce împotriva deșteptăciunii/infatuării unei istoriografii morale. [Vezi „Die Universalität des hermeneutischen Problems" (*Kl. Schr.* I, pp. 101-112; acum în *Ges. Werke*, Bd. 2, p. 219 sq.)]

Ajunși aici ne vom întreba, însă, dacă radicalizarea ontologică introdusă de Heidegger poate fi utilă pentru construirea unei hermeneutici istorice. Intenția lui Heidegger însuși era, desigur, alta și trebuie să ne ferim să tragem concluzii pripite din analiza existențială a istoricității *Dasein*-ului. Analitica existențială a *Dasein*-ului nu include, potrivit lui Heidegger, un ideal de existență istoric determinat. În acest sens, ea mai pretinde încă o valabilitate aprioric-neutră în ceea ce privește o afirmație teologică despre om și existența sa în credință. Acest lucru ar putea constitui o exigență problematică pentru conștiința de sine (*Selbstverständnis*) a credinței, așa cum o demonstrează, de exemplu, disputa în jurul lui Bultmann[179]. Invers, acest lucru nu exclude nicidecum faptul că există atât pentru teologia creștină, cât și pentru științele istorice ale spiritului anumite premise determinate de conținut (existențiale) care guvernează. Însă tocmai din această cauză va trebui să admitem că analiza existențială însăși nu conține în mod programatic o construcție ideală „existențială" și nu este, prin urmare, criticabilă ca atare (oricât de des s-ar fi încercat acest lucru). Ar fi o eroare să vedem în structura temporală a grijii (*Sorge*) un anumit ideal existențial căruia i s-ar putea opune dispoziții mai îmbucurătoare/senine (Bollnow)[180], cum ar fi idealul lipsei de griji (*Sorglosigkeit*), sau – împreună cu Nietzsche – inocența naturală a animalelor și copiilor. Aceasta înseamnă însă că structura ei este cea existențială așa cum a fost ea arătată de Heidegger.

O problemă diferită este aceea că ființa (*Sein*) copiilor sau a animalelor rămâne – spre deosebire de acel ideal al „inocenței" – o problemă ontologică[181]. Modul de a fi al acestora nu dispune, în orice caz, de o „existență" și o istoricitate de tipul celor rezervate de către Heidegger existenței umane (*menschliches Dasein*). Ne-am putea întreba, de asemenea, ce înseamnă faptul că existența umană este purtată în ceea ce o privește de un element situat în afara istoriei, natural. Dacă vrem într-adevăr să sfărâmăm vraja speculației idealiste, felul de a fi al „vieții" (*Lebens*) nu poate fi conceput în mod evident pornind de la conștiința de sine. Problema *vieții* a trebuit să reintre în mod consecvent în atenția lui Heidegger în momentul când a întreprins revizuirea propriei gândiri transcendental-filozofice din *Sein und Zeit*. El vorbește astfel în Scrisoarea despre umanism despre abisul ce se cască între om și animal[182] Nu există nici o îndoială că propria întemeiere transcendentală a lui Heidegger a ontologiei fundamentale în analitica *Dasein*-ului nu a permis încă o defășurare pozitivă a felului de a fi al vieții. Ne lovim aici de întrebări rămase deschise. Dar toate acestea nu schimbă cu nimic faptul că sensul a ceea ce Heidegger numește existențial (*existenzial*) este ratat de la bun început dacă se încearcă exploatarea unui anumit ideal existențial împotriva existențialului „grijii". Cel care face acest lucru ratează dimensiunea problematicii deschise de la bun început de *Sein und Zeit*. Împotriva unor astfel de polemici mioape, încercarea lui Heidegger ar putea face recurs pe bună dreptate la intenția sa transcendentală în același sens în care era transcendentală și interogația kantiană. Interogația sa se ridica din capul locului deasupra tuturor diferențelor empirice și cu aceasta deasupra tuturor formațiunilor ideale determinate din punctul de vedere al conținutului. [Cu totul altceva este, însă, dacă aceasta era capabilă să satisfacă intenția sa de a a reaprinde întrebarea privitoare la „ființă".]

Vom porni, așadar, la rândul nostru de la sensul *transcendental* al interogației heideggeriene[183] Problema hermeneuticii dobândește prin interpretarea transcendentală a com-

[179] vezi infra, p. 251 sq.

[180] O. F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, Freiburg, 1943.

[181] [Aceasta era întrebarea lui O. Becker (vezi *Dasein und Dawesen*, Pfullingen, 1963, p. 6 sq.]

[182] *Über den Humanismus*, Bern, 1947, p. 69.

[183] [Vezi discuția cu E. Betti în „Hermeneutik und Historismus", acum în *Ges. Werke*, Bd. 2, p. 392 sq.]

prehensiunii oferită de Heidegger un profil universal, îmbogățindu-se chiar cu o nouă dimensiune. Apartenența interpretului la obiectul său, care nu a reușit să găsească o legitimare justă în reflecția școlii istorice, primește de această dată un sens concret și este sarcina hermeneuticii de a realiza scoaterea la iveală a acestui sens. Faptul că structura *Dasein*-ului este proiectul aruncat (*geworfener Entwurf*), faptul că *Dasein*-ul este înțelegere potrivit propriei sale efectuări ca ființă (*eigener Seinsvollzug*) trebuie să fie valabil și pentru efectuarea înțelegerii care se consumă în științele spiritului. Structura generală a înțelegerii își atinge concretizarea în comprehensiunea istorică, întrucât legăturile concrete între obiceiuri și tradiție și posibilitățile corespunzătoare acestora ale unui viitor propriu se devin eficiente în înțelegerea însăși. *Dasein*-ul care se proiectează asupra putinței sale de a fi (*sein Seinkönnen*) este deja dintotdeauna „fost" (*gewesen*). Acesta este sensul existențialului stării de aruncare. Miza hermeneuticii facticității și opoziția ei față de cercetarea transcendentală a constituirii întreprinsă de fenomenologia lui Husserl consta în faptul că orice raportare de sine (*Sichverhalten*) liberă față de propria ființă nu poate pătrunde în spatele facticității acestei ființe. *Dasein*-ul este premers de imposibilitatea depășirii sale din urmă (*Unüberholbarkeit*), ceea ce face posibilă și limitează toată proiectarea sa (*Entwerfen*). Această structură existențială (*existenzial*) a *Dasein*-ului trebuie să-și găsească reliefarea și în înțelegerea tradiției istorice, ceea ce ne face să-l urmărim mai întâi pe Heidegger[184]

[184] 84 Vezi *Exkurs III*, *Ges. Werke*, Bd. 2, p. 381 sq.

II. Principiile unei teorii a experienței hermeneutice

1. Ridicarea istoricității comprehensiunii la rangul de principiu hermeneutic

a) Cercul hermeneutic și problema prejudecăților

α) *Heidegger și dezvăluirea structurii de anticipare a înțelegerii*

Heidegger a abordat problematica hermeneuticii și criticii hermeneutice doar pentru a dezvolta pornind de aici, mânat de o intenție ontologică, structura de anticipare (*Vorstruktur*) a înțelegerii[185]. Noi, dimpotrivă, vom urmări în ceea ce ne privește întrebarea referitoare la modul în care hermeneutica, eliberată de inhibițiile ontologice ale conceptului științific al obiectivității, este capabilă să țină seama de istoricitatea înțelegerii. Conștiința de sine tradițională a hermeneuticii se sprijinea pe caracterul ei de tehnologie (*Kunstlehre*)[186]. Acest lucru este valabil chiar și pentru lărgirea lui Dilthey a hermeneuticii ca organon al științelor spiritului. Existența unei astfel de tehnologii a înțelegerii este îndoielnică și vom reveni asupra acestui lucru. În orice caz, însă, va trebui să cercetăm consecințele întreprinderii lui Heidegger de a deriva structura circulară a comprehensiunii din temporalitatea *Dasein*-ului pentru hermeneutica ce ține de științele spiritului. Aceste consecințe nu trebuie să circumscrie în mod necesar situația în care o teorie este aplicată asupra unei anumite practici, făcând ca aceasta să fie exercitată de acum diferit, adică potrivit regulilor artei. Ele pot consta și într-o *corectare a conștiinței de sine a înțelegerii practicate constant* și purificarea acesteia de adecvări improprii – un proces care ar fi profitabil cel mult în mod indirect pentru arta comprehensiunii.

De aceea, ne vom reîntoarce la descrierea făcută de Heidegger cercului hermeneutic pentru a fructifica noua semnificație sistematică pe care o dobândește aici structura circulară. Iată ce scrie Heidegger: „Cercul nu are voie să devină unul vitiosum, fie acesta și unul tolerat. În el se ascunde posibilitatea pozitivă a cunoașterii celei mai originare, însă ea nu poate fi sesizată în mod veritabil decât dacă explicitarea (*Auslegung*) își asumă ca sarcină primă, permanentă și ultimă să nu permită impunerea credințelor și vederilor ei prealabile, nici a anticipărilor ei, prin intermediul unor idei pripite și al unor noțiuni populare, ci să-și asigure tema științifică prin dezvoltarea anticipărilor sale conform lucrurilor înseși."

Ceea ce Heidegger afirmă aici nu este în primul rând o exigență adresată practicii comprehensiunii, ci descrie forma de efectuare a interpretării (*Auslegung*) comprehensive. Reflecția hermeneutică a lui Heidegger nu este îndreptată în primul rând către demonstrarea faptului că avem de a face aici cu un cerc, ci mai curând a faptului că acest cerc dispune de un sens ontologic pozitiv. Decrierea ca atare va deveni evidentă pentru orice

---

185 Heidegger, *Sein und Zeit*, p. 312 sq.

186 Vezi Schleiermacher, *Hermeneutik* (ed. Kimberle, Abh. der Heidelberger Akademie, 1959, 2. Sabh.) care aderă în mod explicit la vechiul ideal al unei teorii a artei (vezi nota 127: „mă... indispune de fiecare dată când teoria se limitează la natură și la fundamentele artei al cărei obiect îl constituie.") [Vezi supra p. 140 sq.]

interpret care știe ce face[187] Orice interpretare justă trebuie să se izoleze împotriva arbitrarității ideilor priprite și îngustimii habitudinilor insesizabile ale gândirii și să-și îndrepte privirea „asupra lucrurilor înseși" (care pentru filolog sunt textele pertinente, care tratează la rândul lor despre lucruri). Tolerarea unei astfel de determinări venite dinspre lucru nu înseamnă în mod evident o decizie singulară „curajoasă", ci, într-adevăr, „sarcina primă, permanentă și ultimă" a interpretului. Căci ceea ce se pretinde aici este menținerea privirii asupra lucrului dincolo de dezorientarea de care interpretul este mereu amenințat de către sine însuși de-a lungul interpretării. Cel care vrea să înțeleagă un text efectuează mereu un travaliu proiectiv (*Entwerfen*). El își proiectează un sens al întregului deîndată ce în text se ivește un prim sens. Acesta se arată la rândul său doar fiindcă textul este citit în funcție de anumite așteptări în ceea ce privește un sens determinat. Comprehensiunea a ceea ce stă acolo rezidă în elaborarea unui astfel de proiect (*Entwurf*) care este, desigur, permanent revizuit din perspectiva a ceea ce rezultă în urma pătrunderii tot mai adânci a sensului.

Această descriere constituie firește o sintetizare grosolană. Faptul că orice revizuire a proiectului anticipator (*Vorentwurf*) rezidă în posibilitatea lansării în față a unui nou proiect de sens, faptul că proiectele rivale se pot așeza alături spre elaborare până în momentul în care unitatea sensului se stabilește cu mai multă claritate, faptul că interpretarea demarează prin noțiuni preliminare ce sunt înlocuite prin altele mai adecvate: tocmai această proiectare mereu reînnoită care constituie dinamica de sens a înțelegerii și interpretării este procesul descris de Heidegger. Cel care caută să înțeleagă este expus derutării prin intermediul unor intenții prealabile (*Vor-Meinungen*) ce nu sunt validate de către lucrurile însele. Elaborarea proiectelor juste, adecvate lucrului, care reprezintă anticipări în calitatea lor de proiecte ce urmează să se confirme abia „în raport cu lucrurile", este sarcina permanentă a comprehensiunii. Nu există aici o altă „obiectivitate" decât cea a confirmării pe care o dobândește ideea preconceptă (*Vormeinung*) prin elaborarea ei. Ce altceva caracterizează aleatoriul preconcepțiilor inadecvate decât ruinarea lor în cursul efectuării acestora? Comprehensiunea atinge posibilitatea ei propriu-zisă abia când preconcepțiile cu care operează nu sunt arbitrare. Iată motivul pentru care interpretul nu abordează textul pornind de-a dreptul de la preconcepția pregătită deja în el, ci examinează mai curând în mod explicit legitimitatea preconcepțiilor ce sălășluiesc în el, cu alte cuvinte proveniența și valabilitatea acestora. Această exigență de principiu trebuie gândită ca o radicalizare a procedeului pe care îl efectuăm în realitate de fiecare dată când înțelegem ceva. Orice text ne confruntă cu sarcina de a nu recurge pur și simplu, în mod

---

[187] Vezi, bunăoară, expunerea concordantă a lui E. Staiger în *Die Kunst der Interpretation*, p. 11 sq. Cu toate acestea, nu pot fi de acord cu afirmația potrivit căreia travaliul teoriei literaturii ar începe abia „în momentul în care ne plasăm deja în situația unui lector contemporan." Acest lucru nu se întâmplă niciodată și vom fi totuși capabili să înțelegem, deși nu vom putea face abstracție nicicând de o anumită „sincronizare personală sau istorică" Vezi și *Exkurs IV*, p. 382 [precum și studiul meu „Vom Zirkel des Verstehens" (*Kl. Schr.* IV, pp. 54-61; *Ges. Werke*, Bd. 2, pp. 57-65). Vezi în legătură cu aceasta și critica lui W. Stegmüller, *Der sogenannte Zirkel des Verstehens*, Darmstadt, 1974. Obiecția venită dinspre logică formulată împotriva termenului de „cerc hermeneutic" nesocotește faptul că aici nu este vorba despre formularea pretenției unei demonstrații științifice, ci despre o metaforă logică provenită din retorică și care este cunoscută începând cu Schleiermacher. Vezi în schimb K.-O. Apel, *Transformation der Philosophie*, 2 Bde, Frankfurt, 1973, Bd. II, p. 83, 89, 216.]

necritic, la propriul limbaj – sau, în cazul unei limbi străine, la limbajul care ne este familiar din scrierile autorilor străini sau la cel cotidian. Ne asumăm mai curând sarcina de a extrage mai întâi propria noastră înțelegere a textului pornind de la limbajul epocii, respectiv al autorului. Întrebarea care se pune este, desigur, în ce mod această exigență generală poate fi satisfăcută. Acestui lucru i se opune, în special în domeniul semanticii, caracterul inconștient al propriului limbaj. Cum devenim capabili să presupunem existența unei diferențe între limbajul familiar nouă și cel al textului?

Va trebui să spunem că, în general, abia indignarea provocată de un text – fie pentru că este lipsit de sens, fie pentru că sensul său este incompatibil cu expectanțele noastre – este cea care ne face să ne poticnim și să ne îndreptăm atenția asupra posibilei alterități a limbajului. Faptul că cineva care îmi vorbește în aceeași limbă folosește cuvintele în sensul familiar mie al acestora constituie o premisă generală ce nu poate deveni problematică decât în caz particular – și același lucru este valabil și în cazul unei limbi străine, și anume că, având impresia că o cunoaștem la un nivel mediu, presupunem utilizarea acestui limbaj mediu și atunci când înțelegem un text.

Ceea ce este valabil astfel privitor la preconcepția legată de limbaj nu este mai puțin valabil în cazul preconcepțiilor privitoare la conținut, cu ajutorul cărora citim textele și care constituie precomprehensiunea noastră (*Vorverständnis*). Se impune aici în mod similar întrebarea cum ar trebui să ne desprindem de pe orbita propriilor noastre preconcepții. Desigur că integrarea netulburată a ceea ce ni se comunică într-un text în cadrul propriilor opinii și expectanțe nu poate constitui o premisă generală. Presupunem, dimpotrivă, că ceea ce ni se comunică, fie într-un dialog, fie într-o scrisoare, o carte, sau pe orice altă cale, reprezintă opinia celuilalt, pe care trebuie să o luăm la cunoștință, fără să fim nevoiți să o împărtășim. Însă această premisă nu constituie o condiție ce ușurează înțelegerea, ci o îngreunează în măsura în care propriile mele preconcepții care îmi determină înțelegerea pot să rămână astfel în întregime neobservate. În cazul în care ele motivează neînțelegerea, ne întrebăm cum ar putea fi percepută în genere neînțelegerea unui text, având în vedere că aici lipsește replica venită din partea celuilalt. Cum poate fi protejat în prealabil un text împotriva neînțelegerii?

Privind mai atent, vom observa totuși că nici opiniile nu pot fi înțelese arbitrar. Așa cum nu putem interpreta în mod constant greșit un anumit limbaj fără a distruge sensul întregului, tot astfel nu ne vom putea agăța orbește de propria preconcepție privitoare la o chestiune atunci când înțelegem opinia altuia. A asculta pe cineva, a începe o lectură nu înseamnă că trebuie să uităm toate preconcepțiile referitoare la conținut și toate opiniile proprii. Tot ce ni se pretinde este deschiderea față de opinia celuilalt sau față de intenția textului. O asemenea deschidere implică, însă, întotdeauna stabilirea unui raport între opinia diferită și ansamblul opiniilor noastre, sau o raportare a noastră la aceasta. Deși opiniile constituie o diversitate dinamică de posibilități (în comparație cu concordanța pe care o reprezintă o limbă și un lexic), în interiorul acestei diversități a ceea ce poate fi intenționat (*das Meinbare*), adică în interiorul a ceea ce un lector consideră că are un sens și poate anticipa, nu este, cu toate acestea, totul posibil, iar cel care ignoră ceea ce celălalt spune într-adevăr nu va reuși, în cele din urmă, să integreze ceea ce a fost interpretat greșit în propria expectanță de sens (*Sinnerwartung*) variată. Așadar, există și aici un criteriu. *Sarcina hermeneutică se transformă de la sine într-o interogare obiectivă* și este codeterminată dintotdeauna de aceasta. Întreprinderea hermeneutică dobândește astfel un teren ferm. Cel care vrea să înțeleagă se va feri de la bun început să se abandoneze în voia hazardului propriei preconcepții, ignorând intenția textului cu atâta consecvență și îndărătnicie –

până când aceasta devine de neignorat şi răstoarnă pretinsa înțelegere. Cel care vrea să înțeleagă un text este mai curând dispus să asculte ce are acesta de zis. De aceea, o conştiință formată hermeneutic trebuie să fie receptivă din capul locului față de alteritatea textului. O astfel de receptivitate nu presupune însă nici o „neutralitate" obiectivă şi nici o autosuprimare, ci include aproprierea detaşatoare (*abhebende Aneignung*) a propriilor preconcepții şi prejudecăți. E nevoie de conştientizarea propriei tendențiozități pentru ca textul însuşi să se înfățişeze în alteritatea sa şi să ajungă la posibilitatea de a arunca în joc propriul adevăr obiectiv împotriva preconcepției noastre.

Heidegger a oferit o descriere foarte bună fenomenologică atunci când a dezvăluit în pretinsa „lectură" a „cea ce se află aici" (*dasteht*) structura de anticipare a comprehensiunii. El ilustrează chiar printr-un exemplu faptul că de aici decurge o sarcină şi concretizează în *Sein und Zeit* enunțul general pe care îl transformă în problemă hermeneutică cu ajutorul întrebării privitoare la ființă[188] Pentru a explicita situația hermeneutică a întrebării privitoare la ființă potrivit experienței deja dobândite (*Vorhabe*), vederii prealabile (*Vorsicht*) şi anticipării (*Vorgriff*), el a verificat întrebarea pe care o adresa metafizicii confruntând-o cu câteva momente decisive ale istoriei metafizicii. Prin aceasta el a făcut în fond exact ceea ce conştiința istoric-hermeneutică pretinde de fiecare dată. O înțelegere condusă de o conştiință metodică va trebui să fie preocupată să nu-şi efectueze pur şi simplu anticipările, ci să le conştientizeze pentru a le putea controla şi pentru a obține astfel o înțelegere corectă pornind de la lucruri. Iată la ce se referă Heidegger atunci când solicită „asigurarea" temei ştiințifice pornind de la lucruri în cadrul elaborării experienței deja dobândite, al vederii prealabile şi anticipării.

Prin urmare, nu este vorba de o asigurare împotriva tradiției a cărei voce se ridică din text, ci, dimpotrivă, despre îndepărtarea a tot ce ne poate împiedica să o înțelegem dinspre lucru. Dominația prejudecăților ascunse este cea care ne face surzi la lucrul ce ne vorbeşte din sânul tradiției. Demonstrația lui Heidegger, potrivit căreia în conceptul de conştiință utilizat de Descartes şi în cel al spiritului al lui Hegel supraviețuieşte dominația unei ontologii greceşti a substanței, ce interpretează ființa din perspectiva faptului de a fi de față şi prezent, trece, desigur, dincolo de conştiința de sine a metafizicii moderne, însă nu o face arbitrar şi aleatoriu, ci pornind de la o experiență deja dobândită (*Vorhabe*) care face această tradiție propriu-zis inteligibilă, dezvăluind premisele ontologice ale conceptului de subiectivitate. Invers, Heidegger descoperă în critica lui Kant la adresa metafizicii „dogmatice" ideea unei metafizici a finitudinii în raport cu care urma să se confirme propriul său proiect ontologic. Iată modul în care are loc „asigurarea" temei ştiințifice, angajând-o şi punând-o în joc în cadrul înțelegerii tradiției. Astfel se prezintă concretizarea conştiinței istorice despre care este vorba în comprehensiune.

Abia o asemenea recunoaştere a prejudecății ce ține în mod esențial de comprehensiune radicalizează cu adevărat problema hermeneutică. Pornind de la această constatare se vădeşte faptul că *istorismul se plasează pe fundamentul iluminismului modern şi împărtăşeşte, fără a le sesiza, prejudecățile acestuia, în ciuda criticii sale la adresa raționalismului şi a unei gândiri derivate din ideea dreptului natural.* Căci există fără îndoială şi o prejudecată a iluminismului, una care îi poartă şi determină esența. Această prejudecată fundamentală a iluminismului este prejudecata împotriva prejudecăților în general şi odată cu aceasta detronarea tradiției.

O analiză conceptuală diacronică arată că *conceptul de prejudecată* dobândeşte accentul său familiar nouă abia prin contribuția iluminismului. Prejudecata în sine semnifică o judecată pronunțată înaintea examinării definitive a tuturor factorilor determinanți în

[188] *S. u. Z.*, p. 312 sq.

mod obiectiv. În practica juridică, prejudecata constituia o decizie juridică preliminară care precede pronunțarea sentinței propriu-zise. Pentru cel situat în cadrul unei dispute juridice, emiterea unei astfel de pre-judecăți în defavoarea sa reprezintă, firește, o prejudiciere a șanselor sale. Termenii *préjudice* și *praeiudicium* semnifică astfel la rândul lor simplu: păgubire, defavorizare, lezare. Și totuși, această negativitate este una consecutivă. Tocmai valabilitatea pozitivă, valoarea pre-judiciară a deciziei preliminare – asemenea celei a oricărui precedent – este cea pe care se sprijină consecința negativă.

„Prejudecată" nu înseamnă, prin urmare, în mod necesar o judecată eronată. În conceptul său rezidă faptul că poate fi valorizată pozitiv și negativ. Se pare că forma latină *praeiudicium* este cea pornind de la care se creează posibilitatea plasării unui accent pozitiv pe lângă cel negativ al termenului. Există așa-numitele *préjugés légitimes*. Acest lucru este foarte străin simțului nostru de azi al limbii. Cuvântul german „Vorurteil" pare să fie limitat – asemenea lui *préjugés*, dar mult mai ferm –, datorită influenței iluminismului și a criticii acestuia a religiei, la sensul de „judecată nefondată" (*unbegründetes Urteil*)[189] Abia fundamentarea, asigurarea sa metodică (și nu potrivirea sa obiectivă ca atare) conferă judecății demnitatea ei. Lipsa fundamentării nu lasă loc în ochii iluminismului altor modalități ale valabilității, ci semnifică faptul că judecata nu are un temei ce rezidă în lucrul însuși, este cu alte cuvinte „neîntemeiată". Aceasta constituie o veritabilă concluzie în spirit raționalist. Pe aceasta se sprijină discreditarea prejudecăților în general și pretenția cunoașterii științifice de a le elimina în întregime. Știința modernă care a adoptat această lozincă urmează astfel principiul cartezian al îndoielii, al neacceptării nici unui lucru care poate fi pus la îndoială drept cert, și ideea metodei ce ține seama de această revendicare. Am arătat deja în considerațiile noastre introductive cât de dificilă este armonizarea cunoașterii istorice, care participă la modelarea conștiinței noastre istorice, cu un astfel de ideal și cât de redusă este din această cauză posibilitatea de a cuprinde esența acestei cunoașteri din perspectiva conceptului modern de metodă. Aici este locul potrivit pentru o răsturnare pozitivă a acestor aserțiuni negative. Conceptul prejudecății oferă un prim punct de pornire în acest sens.

β) *Discreditarea iluministă a prejudecății*

Dacă vom urmări teoria iluministă a prejudecății vom găsi următoarea clasificare fundamentală a acestora: va trebui să distingem între prejudecata prestigiului omenesc și cea prin precipitare[190]. Această distincție își află temeiul în originea prejudecăților în funcție de persoanele care le nutresc. Ceea ce ne induce în eroare poate fi prestigiul altora, autoritatea lor sau impacienta ce caracterizează pe cineva. Faptul că autoritatea constituie o sursă de prejudecăți corespunde cunoscutului principiu al Luminilor, așa cum a fost formulat de către Kant: Cutează să te folosești de *propria* ta rațiune[191]. Chiar dacă distincția amintită mai sus nu se limitează, cu siguranță, la rolul jucat de prejudecată în cazul comprehensiunii textelor, ea își găsește aplicarea privilegiată în domeniul hermeneuticii. Căci critica iluministă se îndreaptă în primul rând împotriva tradiției religioase a

[189] Vezi Leo Strauss, *Die Religionscritic Spinozas*, p. 163: „Cuvântul ‹Vorurteil› este expresia potrivită pentru marea ambiție a iluminismului, pentru voința de examinare liberă, nepărtinitoare; prejudecata este corelatul polemic evident al cuvântului mult prea ambiguu ‹libertate›."

[190] Praeiudicium auctoritatis et precipitantiae: potrivit lui Christian Thomasius în *lectiones de praeiudiciis* (1689/90) și *Einleitung der Vernunftslehre*, c. 13, §§ 39/40. Vezi articolul de dicționar în Walch, *Philosophisches Lexikon* (1726), p. 2794 sq.

[191] La începutul studiului său : „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?" (1784)

creştinismului, aşadar împotriva Sfintei Scripturi. Interpretând-o pe aceasta ca pe un document istoric, critica biblică ameninţă pretenţia ei dogmatică. Pe aceasta se sprijină radicalitatea specială a iluminismului faţă de toate celelalte mişcări iluministe, şi anume pe faptul că trebuie să se impună împotriva Scripturii şi a exegezei dogmatice a acesteia[192]. El este preocupat, aşadar, în mod deosebit de problema hermeneutică şi doreşte să înţeleagă tradiţia în mod corect, adică fără a avea prejudecăţi şi pe cale raţională. Însă dificultatea specială a acestui lucru rezidă în simplul fapt al fixării scripturale ce conţine un element autoritar cu o pondere deosebită. Posibilitatea ca ceea ce este scris să nu fie adevărat este destul de greu de realizat. Scripturalul posedă palpabilitatea lucrului ce poate fi arătat şi este asemenea unei probe materiale. Eliberarea de prejudecata nutrită în favoarea lucrului scris şi distingerea pretinde şi aici, ca şi în cazul oricărei afirmaţii orale, un efort critic deosebit[193] Ei bine, tendinţa generală a iluminismului este aceea de a nu admite nici o autoritate şi de a decide totul de la înălţimea jilţului judecătoresc al raţiunii. Astfel, valabilitatea tradiţiei transmise, a Scripturii ca şi a oricărui alt document istoric, nu este dată pur şi simplu; adevărul potenţial al tradiţiei depinde mai curând de credibilitatea ce-i este acordată de către raţiune. Nu tradiţia, ci raţiunea este sursa ultimă a autorităţii. Ceea ce ni se înfăţişează în scris nu trebuie să fie şi adevărat. Noi putem să ştim mai bine cum stau lucrurile. Aceasta este maxima generală sub care iluminismul modern înfruntă tradiţia şi prin care devine în cele din urmă cercetare istorică[194] Ea transformă tradiţia într-un obiect al examinării critice, tot aşa cum procedează ştiinţele naturii cu mărturiile aparenţei senzoriale. Aceasta nu trebuie să însemne că „prejudecata faţă de prejudecăţi" a fost împinsă peste tot până la consecinţe cum ar fi ateismului şi gândirea liber-cugetătoare, aşa cum s-a petrecut în Anglia şi Franţa. *Aufklärung*-ul german a recunoscut mai curând „prejudecăţile adevărate" ale religiei creştine. Întrucât raţiunea umană este mult prea slabă pentru a se putea dispensa de prejudecăţi, educaţia primită potrivit unor prejudecăţi adevărate ar constitui o situaţie fericită.

Ar fi util să cercetăm în ce măsură a contribuit o asemenea modificare şi moderaţie a iluminismului[195] la pregătirea apariţiei mişcării romantice în Germania, aşa cum a făcut-o fără îndoială critica iluminismului şi a revoluţiei formulată de E. Burke. Dar toate acestea nu schimbă cu nimic faptul esenţial. Prejudecăţile adevărate trebuie, totuşi, să fie legitimate în cele din urmă pe baza unei cunoaşteri raţionale, chiar dacă această sarcină nu poate fi îndeplinită niciodată în întregime.

Iată modul în care criteriile iluminismului modern determină chiar şi conştiinţa de sine a istorismului. Acţiunea lor nu este, desigur, nemijlocită, ci se exercită printr-o refracţie particulară provocată de romantism. Acest lucru se reliefează în mod deosebit de limpede

[192] Iluminismul antic, ale cărui roade au fost filozofia greacă şi radicalizarea ei în sofistică, are o natură fundamental diferită, permiţând astfel unui gânditor precum Platon să medieze prin intermediul unor mituri filozofice tradiţia religioasă şi calea dialectică a filozofiei. Vezi Erich Frank, *Philosophische Erkenntnis und religiöse Wahrheit*, p. 31 sq.; şi recenzia mea, *Theologische Rundschau* 1950 (pp. 260-266), de asemenea. Înainte de toate, Gerhard Krüger, *Einsicht und Leidenschaft*[2] (1951).

[193] Un bun exemplu pentru acest lucru este distrugerea lentă a autorităţii istoriografiei antice în cadrul cercetării istorice şi impunerea treptată a cercetării de arhivă şi a celei de teren (vezi bunăoară R. G. Collingwood, *Denken. Eine Autobiographie*, XI Kapitel, care pune în paralel această întoarcere către cercetarea de teren cu revoluţia baconiană în cadrul cercetării naturii).

[194] Vezi consideraţiile expuse în legătură cu tratatul teologico-politic al lui Spinoza la p. 142 sq.

[195] Aşa cum se regăseşte la G. F. Meier, *Beiträge zu der Lehre von den Vorurteilen des menschlichen Geschlechts*, 1766.

în schema fundamentală a filozofiei istoriei pe care romantismul și iluminismul o împărtășesc și care a fost consolidată prin reacția antiluministă a romantismului care o transformă într-o premisă de nezdruncinat: schema depășirii mythos-ului prin logos. Premisa valabilității acestei scheme este cea a „dez-vrăjirii" (*Entzauberung*) progresive a lumii. Ea era menită să reprezinte legea înaintării istoriei spiritului însuși, iar romantismul recurge la această schemă ca la un lucru firesc tocmai fiindcă valorizează negativ această evoluție. El împărtășește presupozițiile iluminismului și răstoarnă doar valorizarea acestora, încercând să pună în valoare vechiul ca vechi: evul mediu „gotic", comunitatea creștină a statelor europene, structura de clasă a societății, dar și simplitatea existenței rustice și apropierea de natură.

În replică față de credința în perfecțiune a iluminismului, care imaginează o înfăptuire a eliberării de „superstiții" și de prejudecățile trecutului, zorii istoriei (*Frühe der Zeiten*), lumea mitică, viața întreagă, nedesrămată de conștiință, lumea cavalerilor creștini dobândesc acum o vrajă romantică, ba chiar o întâietate în privința adevărului[196] Răsturnarea premiselor iluminismului are drept consecință o tendință restauratoare paradoxală, cu alte cuvinte tendința către restabilirea vechiului pentru că este vechi, către reîntoarcerea conștientă la inconștient etc., și culminează în recunoașterea înțelepciunii superioare a străvechilor timpuri mitice. Însă prin această răsturnare romantică a criteriului axiologic al iluminismului se produce, dimpotrivă, o eternizare a premisei iluministe a opoziției abstracte între mit și rațiune. Întreaga critică a iluminismului urmează de acum încolo calea acestei reflectări romantice întoarse a *Aufklärung*-ului: credința în perfectibilitatea rațiunii se transformă în una a perfecțiunii conștiinței „mitice" și se reflectă într-o stare primordială paradisiacă ce precede păcatul originar al gândirii[197]

În realitate, premisa obscurității misterioase în care se plasează o conștiință colectivă mitică ce precede orice gândire este una la fel de dogmatic-abstractă ca și cea a stadiului perfect al unei iluminări desăvârșite sau al cunoașterii absolute. Înțelepciunea originară este doar replica „prostiei originare" (*Urdummheit*). Orice conștiință mitică este deja dintotdeauna cunoaștere (*Wissen*) și, întrucât are cunoștință de puterile divine, ea este situată dincolo de simpla tremurare în fața puterii (dacă aceasta poate fi considerată un stadiu originar), dar și dincolo de o viață colectivă exilată în ritualuri magice (așa cum se observă în Orientul timpuriu, bunăoară). Această conștiință are cunoștință despre sine și prin această cunoaștere nu mai este pur și simplu extatică (*außer sich*)[198]

De acest lucru se leagă faptul că opoziția dintre o gândire mitică veritabilă și una pseudomitică poetică este și ea o iluzie romantică ce se sprijină pe o prejudecată a iluminismului: și anume că travaliul poetic nu se mai împărtășește din obligativitatea religioasă a mitului pentru că este o creație a imaginației libere. Vechea dispută dintre poeți și filozofi pășește aici în faza sa modernă marcată de credința în știință. De data aceasta nu se mai spune că poeții sunt mincinoși, ci se afirmă că aceștia sunt incapabili să exprime un adevăr, întrucât ei nu produc decât un efect estetic și încearcă doar să

---

[196] Am analizat un exemplu privitor la acest proces într-un mic studiu dedicat *Sonetelor chiliastice* ale lui Immermann (*Kleine Schriften* II, pp. 136-147; acum în *Ges. Werke* Bd. 9).

[197] [Vezi lucrările mele „Mythos und Vernunft" (*Kl. Schr.* IV, pp. 48-53; în *Ges. Werke*, Bd. 8) și „Mythos und Wissenschaft" (în *Ges. Werke* Bd. 8)]

[198] Înclin să cred că Horkheimer și Adorno au întru totul dreptate în analiza lor a *Dialecticii iluminismului* (chiar dacă mă văd obligat să constat în cazul aplicării unor concepte sociologice cum ar fi „burghez" în cazul lui Ulise un deficit de reflectare istorică, dacă nu chiar o confuzie între Homer și Johann Heinrich Voss, așa cum a fost ea criticată deja de Goethe).

stimuleze sentimentul de viață și travaliul imaginativ al auditoriului sau cititorului prin plăsmuirile fanteziei lor.

Un alt caz de oglindire romantică răsturnată îl oferă și conceptul „societății naturale nealterate" introdus de H. Leo[199] după Ladendorf (217). Acest concept apare la Marx ca un fel de relicvă a dreptului natural ce limitează valabilitatea teoriei sale sociale economice privitoare la lupta de clasă[200] Este posibil ca acest concept să derive din descrierea lui Rousseau a societății înaintea diviziunii muncii și a introducerii proprietății?[201] Oricum ar sta lucrurile, Platon a demascat deja caracterul iluzoriu al acestei teorii a statului în descrierea ironică a unui stadiu natural pe care o oferă în cartea a treia a *Republicii*[202]

Din aceste revalorizări ale romantismului izvorăște atitudinea științei istorice a secolului al XIX-lea. Ea nu mai măsoară trecutul cu ajutorul criteriilor prezentului învestit cu o valoare absolută, ci acordă epocilor trecute o valoare proprie și este chiar capabilă să recunoască într-o privință sau alta superioritatea acestora. Marile performanțe ale romantismului, deșteptarea zorilor istoriei, ascultarea vocilor popoarelor în cânturi, culegerea basmelor și legendelor, cultivarea vechilor datinilor, descoperirea limbilor ca *Weltanschauung*-uri, studiul „religiei și înțelepciunii hinduse" – toate acestea au inițiat o cercetare istorică, ce a transformat pas cu pas retrezirea la viață bogată în presimțiri (*ahnungsreiche Wiedererweckung*) într-o cunoaștere istorică distanțată (*abständig*). Recursul școlii istorice la romantism confirmă astfel faptul că reluarea romantică a elementului originar se plasează ea însăși pe un fundament iluminist. Știința istorică a secolului al XIX-lea este rodul ei cel mai de seamă și se definește de-a dreptul ca împlinire a iluminismului, ca ultim pas în eliberarea spiritului de inhibiții dogmatice, un pas către cunoașterea obiectivă a lumii istorice ce se alătură egală în rang cunoașterii naturii prin intermendiul științei moderne.

Faptul că atitudinea restauratoare a romantismului s-a putut cupla cu miza fundamentală a iluminismului, formând realitatea științelor istorice ale spiritului, exprimă doar că acestea se întemeiază pe același divorț de continuitatea de sens a tradiției. Dacă iluminismul afirmă că orice tradiție care se înfățișează rațiunii drept imposibilă, adică absurdă, poate fi înțeleasă doar pe cale istorică, cu alte cuvinte printr-o întoarcere la modul de reprezentare al trecutului, atunci conștiința istorică ce apare odată cu romantismul semnifică o radicalizare a iluminismului. Pentru conștiința istorică, cazul excepțional al tradiției irațională a devenit o situație generală. Existența unui sens universal accesibil prin rațiune devine atât de puțin plauzibilă, încât întregul trecut și în cele din urmă întreaga gândire a contemporanilor este înțeleasă „istoric" Dezvoltându-se ca știință istorică și absorbind totul în vârtejul istorismului, critica romantică a iluminismului sfârșește astfel ea însăși în iluminism. Discreditarea principială a tuturor prejudecăților, care leagă patosul empiric al noii științe a naturii de iluminism, devine una radicală și universală în cadrul iluminismului istoric.

Tocmai aici se află punctul în care trebuie să intervină critic încercarea unei hermeneutici filozofice. Depășirea tuturor prejudecăților – exigență globală a iluminismului – se va dovedi ea însăși o prejudecată a cărei revizuire va elibera calea unei înțelegeri adecvate a finitudinii ce nu stăpânește doar condiția umană, ci în aceeași măsură și conștiința noastră istorică.

Plasarea în interiorul tradițiilor înseamnă, într-adevăr, a fi supus prejudecăților și o limitare a libertății? Nu este, mai curând, orice existență omenească, chiar și cea mai liberă,

---

199 H. Leo, *Studien und Skizzen zu einer Naturlehre des Staates*, 1833.

200 Vezi reflecțiile mai vechi ale lui G. von Lukács în *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923) consacrate acestei probleme importante.

201 Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes.*

202 Vezi lucrarea mea „Plato und die Dichter", p. 12 sq. [acum în *Ges. Werke*, Bd. 5, pp. 187-211.]

limitată și condiționată multiplu? Dacă acest lucru este adevărat, atunci ideea unei rațiuni absolute nu constituie în nici un chip o posibilitate a umanității istorice. Rațiunea există pentru noi doar ca una reală, istorică, cu alte cuvinte ea nu dispune de autodeterminare, ci rămâne mereu dependentă de datele asupra cărora se exercită. Acest lucru nu este valabil doar în sensul în care Kant limita – sub influența criticii sceptice a lui Hume – pretențiile raționalismului asupra elementului aprioric cuprins în cunoașterea naturii. El este valabil într-un mod mult mai categoric în cazul conștiinței istorice și al posibilității cunoașterii istorice. Căci faptul că omul se confruntă aici cu sine însuși și propriile sale creații (Vico) constituie doar o soluție aparentă a problemei pe care o ridică cunoașterea istorică. Omul își este sieși străin și față de destinul său istoric într-un mod cu totul diferit de cel în care îi este străină natura ce nu are cunoștință de existența sa.

Întrebarea epistemologică trebuie să fie reformulată aici din temelii. Am arătat mai sus că Dilthey a sesizat fără doar și poate acest lucru, nefiind însă capabil să se desprindă din epistemologia tradițională. Punctul de la care pornea, conștiența „trăirilor", nu a reușit să construiască o punte către realitățile istorice, deoarece marile realități istorice, societatea și statul, sunt de fapt întotdeauna predeterminante pentru orice „trăire" Reflecția de sine și autobiografia – punctele de plecare ale lui Dilthey – nu sunt mărimi primare și sunt insuficiente pentru a forma fundamentul problemei hermeneutice, deoarece conduc la re-privatizarea istoriei. În realitate istoria nu ne aparține, ci noi îi aparținem acesteia. Cu mult înainte de a ne înțelege pe noi înșine printr-o reflecție retrospectivă, facem acest lucru în mod firesc în cadrul familiei, societății și statutului în care trăim. Focarul subiectivității este o oglindă ce deformează. Reflecția de sine a individului e doar o pâlpâire în circuitul închis al vieții istorice. *De aceea, prejudecățile individului sunt realitatea istorică a ființei sale într-o măsură mult mai mare decât judecățile sale.*

b) Prejudecățile în calitate de condiții ale comprehensiunii

α) *Reabilitarea autorității și a tradiției*

Acesta este punctul de pornire al problemei hermeneutice. Iată motivul pentru care am examinat discreditarea conceptului „prejudecății" prin intermediul iluminismului. Ceea ce se înfățișează din perspectiva ideii unei autoedificări absolute a rațiunii drept o prejudecată limitativă, aparține de fapt realității istorice. Aprecierea corectă a modalității finite de a fi istoricește a omului pretinde o reabilitare de principiu a conceptului de prejudecată și recunoașterea existenței unor prejudecăți legitime. Cu aceasta, vom putea formula întrebarea centrală pentru o hermeneutică într-adevăr istorică, întrebarea epistemologică fundamentală a acesteia: Ce anume ar putea constitui temeiul legitimării prejudecăților? Ce anume deosebește prejudecățile legitime de nenumăratele prejudecăți a căror depășire formează miza incontestabilă a rațiunii critice?

Ne vom apropia de această întrebare printr-o răsturnare pozitivă a teoriei prejudecăților expusă mai sus, pe care iluminismul a elaborat-o dintr-un mobil critic. În ceea ce privește, mai întâi, clasificarea prejudecăților în cele ale autorității și cele prin precipitare, aceasta se bazează în mod evident pe premisa fundamentală a iluminismului potrivit căreia utilizarea disciplinată metodic a rațiunii este capabilă să ne ferească de orice eroare. Aceasta era ideea de metodă a lui Descartes. Precipitarea constituie sursa propriu-zisă a greșelii ce duce la eroare în cazul utilizării propriei rațiuni. Dimpotrivă, autoritatea este răspunzătoare pentru renunțarea completă la propria rațiune. La baza clasificării stă, prin urmare, opoziția exclusivă dintre autoritate și rațiune. Ceea ce trebuie să fie combătut în

sine este prejudecata greșită în favoarea vechiului, a autorităților. Iluminismul consideră astfel că fapta reformatoare a lui Luther a constat în „slăbirea serioasă a prejudecății autorității omenești, a celei filozofice (cel vizat aici este Aristotel) și a papei"[203]... Reforma contribuie, așadar, la înflorirea unei hermeneutici menite să ne învețe utilizarea corectă a rațiunii în înțelegerea tradiției. Nici autoritatea doctrinară a papei și nici recursul la tradiție nu reușesc să facă inutil travaliul hermeneutic capabil să protejeze sensul rațional al textului în fața oricăror excese.

Consecințele unei asemenea hermeneutici nu trebuie să fie identice în mod necesar cu cele ale unei critici radicale a religiei, așa cum se observă în cazul lui Spinoza. Posibilitatea adevărului supranatural poate să rămână una deschisă. Iluminismul a limitat nu o dată pretențiile rațiunii, în special în cadrul filozofiei populare germane, recunoscând autoritatea Bibliei și a bisericii. Citim astfel la Walch că, deși distinge la rândul său cele două tipuri de prejudecăți, cele ale autorității și cele prin precipitare, el vede în acestea două extreme între care ar trebui găsită o cale de mijloc, și anume medierea între rațiune și autoritatea biblică. În mod corespunzător, acesta definește prejudecata prin precipitare ca prejudecată în favoarea noului, o tendențiozitate care ar duce la respingerea pripită a adevărurilor doar fiindcă acestea ar fi vechi și atestate prin intermediul unor autorități[204] El polemizează astfel cu liber-cugetătorii englezi (cum ar fi Collins și alții) și apără crezul istoric în fața normei rațiunii. Sensul prejudecății este reinterpretat aici într-un sens evident conservativ.

Însă nu poate exista nici o îndoială în legătură cu faptul că consecința reală a iluminismului este alta: subordonarea oricărei autorități față de rațiune. În mod corespunzător prejudecata prin precipitare trebuie înțeleasă în sensul lui Descartes, și anume ca sursă a tuturor erorilor în exercitarea rațiunii. Acest lucru este susținut de revenirea resemantizată a vechii clasificări după victoria iluminismului, într-un moment în care hermeneutica se eliberează de toate constrângerile dogmatice. Schleiermacher distinge, astfel, drept cauze ale neînțelegerii tendențiozitatea și precipitarea[205]. El pune prejudecățile durabile, determinate de parțialitate alături de judecățile punctuale greșite, provenite din precipitare. Însă cel orientat către o metodică științifică este interesat doar de cele dintâi. Lui Schleiermacher nici nu-i mai trece prin cap că printre prejudecățile celui aservit față de o autoritate se pot găsi și unele ce au adevărul lor – deși acest lucru era cuprins de la bun început în conceptul autorității. Modificarea pe care acesta o aduce clasificării tradiționale a prejudecăților documentează împlinirea iluminismului. Părtinirea nu mai semnifică decât un obstacol individual al înțelegerii: „Predilecția unilaterală în favoarea a ceea ce situează în vecinătatea cercului ideilor proprii."

Conceptul părtinirii ascunde, însă, în realitate problema decisivă. Faptul că prejudecățile care mă determină se trag din părtinirea mea constituie deja o judecată formulată din perspectiva destrămării și elucidării acestora și este valabilă doar pentru prejudecățile nelegitime. Dacă există și prejudecăți îndreptățite și productive pentru cunoaștere, atunci reintră în discuție problema autorității. Consecințele radicale ale iluminismului care mai rezidă încă și în crezul metodic al lui Schleiermacher sunt inacceptabile în această formă.

Opoziția pretinsă de către iluminism între creditul acordat autorității și utilizarea propriei rațiuni este îndreptățită în sine. În măsura în care valabilitatea autorității substituie judecata proprie, acest lucru poate deveni într-adevăr o sursă de prejudecăți.

---

[203] Walch, *Philosophisches Lexikon* (1796), 1013.

[204] Walch, 1006 sq., cu referire la „libertatea de a evoca" Vezi supra, p. 208.

[205] Schleiermacher, *Werke* I, 7, p. 31.

Însă acest lucru nu exclude posibilitatea ca aceasta să fie şi o sursă de adevăr. Iată lucrul pe care iluminismul l-a nesocotit, defăimând orice tip de autoritate. Pentru a ne asigura că lucrurile stau astfel îl putem invoca pe unul dintre cei mai importanți deschizători de drumuri ai iluminismului european, pe Descartes. În ciuda radicalismului gândirii sale metodice, Descartes a exceptat, după cum se ştie, chestiunile morale de la proiectul unei reconstrucții raționale totale a tuturor adevărurilor. Acesta a fost sensul moralei sale provizorii. Este după părerea mea simptomatic faptul că nu a dus cu adevărat la bun sfârşit morala sa definitivă, precum şi faptul că principiile acesteia nu conțineau decât inovații minime, judecând pe baza scrisorilor către Elisabeth*. Este în mod evident de neconceput să aştepți evoluția științei moderne şi a progreselor acestora pentru a fundamenta o morală nouă. Într-adevăr, discreditarea autorității nu este singura prejudecată consolidată prin intermediul iluminismului. Acesta a condus şi la o deformare a conceptului autorității. Pornind de la accepțiunea iluministă al rațiunii şi libertății, autoritatea a putut fi legată de termenul opus în mod absolut acesteia: supunerea oarbă. Aceasta este semnificația pe care o cunoaştem din discursul critic împotriva dictaturilor moderne.

Dar autoritatea nu implică nimic asemănător în esența ei. Fără îndoială că autoritatea revine în primul rând unor persoane. Autoritatea unei persoane nu se întemeiază pe un act de supunere şi de abdicare de la rațiune, ci pe un act de recunoaştere şi acceptare, prin care cunoaştem şi recunoaştem că celălalt ne este superior în judecată şi apreciere, că judecata sa ne devansează, adică primează asupra judecății noastre. De acest lucru se leagă faptul că autoritatea nu se concede ci se cucereşte şi trebuie să fie dobândită de cel care vrea să o revendice. Ea se bazează pe considerație, aşadar pe un act al rațiunii înseşi care, conştientă de limitele sale, acordă altora o mai mare putere perceptivă. Înțeleasă astfel, în adevăratul ei sens, autoritatea nu are nimic de a face cu supunerea oarbă la o ordine dată. În mod sigur, autoritatea nu are nici o legătură imediată cu supunerea; se bazează pe *cunoaştere*. Firește, capacitatea de a da ordine şi de a te face ascultat pretinde o autoritate. Acest lucru derivă însă doar din autoritatea pe care o are cineva. Chiar şi autoritatea anonimă şi impersonală a superiorului ierarhic, ce derivă dintr-o ordine ierarhică, nu rezultă în fond din această ordine, ci o face posibilă. Adevăratul ei fundament este şi aici un act al libertății şi al rațiunii care acordă autoritate superiorului pentru că acesta are o viziune mai clară sau fiindcă este mai avizat, prin urmare tot deoarece este mai competent[206]

Recunoaşterea autorității este legată întotdeauna de ideea că ceea ce afirmă autoritatea nu este nici arbitrar, nici irațional, ci poate fi admis în principiu. Aceasta este esența autorității pe care o revendică educatorul, superiorul specialistul. Prejudecățile sădite de

---

[206] (Consider că tendința de a recunoaşte autoritatea, aşa cum se manifestă aceasta bunăoară la Karl Jaspers, *Von der Wahrheit*, p. 766 sq., şi Gerhard Krüger, *Freiheit und Weltverwandlung*, p. 231 sq., este lipsită de un temei convingător atâta timp cât acest principiu nu este recunoscut.) Faimoasa propoziție: „Partidul (sau Führer-ul) are întotdeauna dreptate" nu este greşită deorece invocă superioritatea conducerii, ci fiindcă serveşte protejării acesteia printr-o decizie voluntară în fața oricărei critici posibile juste. Adevărata autoritate nu este nevoită să se manifeste autoritar. [S-a discutat între timp mult despre acest lucru, în special în dezbaterea mea cu J. Habermas. Vezi antologia editată de J. Habermas, *Hermeneutik und Ideologiekritik*, Frankfurt, 1977, precum şi prelegerea mea „Über den Zusammenhang von Autorität und kritischer Freiheit", *Schweizer Archiv für Neurologie, Neurochirurgie und Psychiatrie* 133 (1983), pp. 11-16. Rolul instituțiilor a fost discutat înainte de toate de către A. Gehlen.]

* Este vorba despre schimbul epistolar purtat cu prințesa Elisabeth von der Pfalz începând din anul 1643 şi care alimentează *Les passion de l'âme* (1949) – n. trad.

aceştia sunt legitimate prin persoana lor, însă valabilitatea lor pretinde o atitudine ei sunt părtinitoare în favoarea persoanei care le reprezintă. Însă ele devin astfel prejudecăți privitoare la un anumit lucru deoarece determină formarea unei păreri preconcepute în favoarea unui lucru, care s-ar fi putut naşte şi într-un mod diferit, de exemplu pe baza unor motive întemeiate impuse de rațiune. Esența autorității ține astfel de o teorie a prejudecății ce trebuie eliberată de extremismul iluminist.

Pentru aceasta ne putem sprijini pe critica romantică a iluminismului. Căci există o formă a autorității pe care romantismul a apărat-o cu o ardoare deosebită: tradiția. Tot ce este consacrat prin tradiție şi cutumă deține o autoritate devenită anonimă, iar ființa noastră istoriceşte finită este determinată de această autoritate a lucrurilor primite care exercită o influență puternică asupra acțiunilor şi comportamentului nostru, şi nu numai ceea ce se justifică prin rațiuni. Orice educație se sprijină pe acest lucru. Şi chiar dacă „tutorele" îşi pierde funcția odată cu atingerea maturității, iar în locul autorității pedagogului păşeşte judecata proprie şi decizia individuală, această intrare în maturitatea biografică nu înseamnă nicidecum că individul devine propriul său stăpân în sensul că s-ar elibera de orice cutumă şi de orice tradiție. Realitatea moravurilor, bunăoară, este şi rămâne o valoare consacrată de cutumă şi tradiție. Acestea sunt preluate în deplină libertate dar nu sunt nicidecum create în deplină libertate de discernământ sau fondate în validitatea lor. Este tocmai ceea ce numim tradiție: fundamentul validității lor. Şi datorăm efectiv romantismului această rectificare a Aufklärung-ului: el restabileşte dreptul pe care îl păstrează tradiția chiar şi în afara fundamentelor raționale, ca şi rolul său determinant pentru dispozițiile şi comportamentul nostru. Tocmai în perspectiva caracterului indispensabil al tradiției eticii antice întemeiază trecerea de la etică la politică, aceasta din urmă înțeleasă ca arta bunei legiferări; se poate spune că în aceasta rezidă superioritatea eticii anticilor asupra filozofiei morale a modernilor[207] Prin comparație, iluminismul modern este abstract şi revoluționar.

Cu toate acestea, conceptul tradiției a devenit la fel de echivoc precum cel al autorității, iar motivul este acelaşi: îngăduința romantismului față de tradiție este determinată de opoziția abstractă față de principiul Aufklärung-ului. Romantismul gândeşte tradiția în opoziție față de libertatea rațională şi vede în ea un dat istoric de tipul naturii. Indiferent dacă se doreşte revoluționarea sau conservarea acesteia, ea apare drept opusul abstract al autodeterminării libere, deoarece valabilitatea ei nu necesită un temei rațional ci ne determină fără să ne consulte. Desigur, critica romantică a Aufklärung-ului nu reprezintă un exemplu al dominației de la sine înțeleasă a tradiției în care ceea ce a fost moştenit se păstrează intact în ciuda îndoielii şi criticii. Aici este vorba mai curând despre o reflecție critică proprie care se apleacă din nou asupra adevărului tradiției, încercând să-l reînnoiască şi care poate fi numită tradiționalism.

Mi se pare însă că între tradiție şi rațiune nu există o astfel de opoziție absolută. Oricât ar fi de problematică restaurarea conştientă a tradiției, sau crearea conştientă a unor tradiții noi, credința romantică în „tradițiile organice" în fața cărora orice rațiune este condamnată la tăcere este la fel de încărcată de prejudecăți şi are un sâmbure iluminist. Tradiția este în realitate mereu un factor al libertății şi al istoriei înseşi. Nici chiar cea mai autentică, mai solidă tradiție nu se împlineşte în mod natural grație persistenței a ceea ce există deja, ci necesită o afirmare, o asumare şi o cultivare. Ea este în mod esențial păstrare (*Bewahrung*) ce participă la întreaga dinamică istorică. Însă păstrarea este un act de rațiune, deşi unul discret. Acesta este motivul pentru care inovația, premeditarea se declară drept

[207] Vezi Aristotel, *Eth. Nic.*, K 10.

singurele acte și fapte ale rațiunii. Acest lucru este însă înșelător. Chiar și acolo unde viața este convulsivă, chiar și în perioade revoluționare, vechiul se păstrează într-o măsură mult mai mare în mijlocul pretinsei schimbări decât ne dăm seama și se unește cu noul formând o valabilitate nouă. Păstrarea nu rezultă dintr-un comportament mai puțin liber decât bulversarea și inovația. Atât critica iluministă a tradiției, cât și reabilitarea romantică a acesteia rămân din această cauză în urma adevăratei lor ființe istorice.

Aceste considerații conduc către întrebarea dacă factorul tradiției nu trebuie repus în drepturi în mod principial în cadrul hermeneuticii științelor spiritului. Cercetarea din domeniul științelor spiritului nu se poate plasa într-o opoziție absolută față de modul în care ne raportăm la trecut în calitate de ființe istorice. În orice caz, miza propriu-zisă a raportării noastre permanente față de trecut nu este distanțarea și libertatea față de cee ce a fost moștenit. Ne aflăm mereu în interiorul tradiției și această situare-în (*Darinstehen*) nu este un comportament reificator (*vergegenständlichend*) prin care mesajul tradiției este gândit drept ceva străin. Acesta ne aparține deja întotdeauna, este exemplar și intimidant, o recunoaștere de sine (*Sichwiedererkennen*) în care nu trebuie să surprindem o cunoaștere (*Erkennen*) pentru judecata istorică ulterioară, ci însușirea cât mai imparțială a tradiției.

Va trebui de aceea să ne punem la îndoială metodologismul epistemologic dominant și să ne întrebăm dacă apariția conștiinței istorice a însemnat într-adevăr separarea comportamentului nostru științific de o asemenea raportare firească față de trecut. Ajunge oare comprehensiunea la o înțelegere de sine într-adevăr corectă în științele spiritului dacă ea mută tot ce ține de propria ei istoricitate în sfera prejudecăților ce trebuie eliminate? Sau are „știința lipsită de prejudecăți" mai multe în comun decât își dă ea însăși seama cu acea receptare și reflecție naivă în care tradițiile sunt vii, iar trecutul este prezent?

În orice caz, comprehensiunea în cadrul științelor spiritului și dăinuirea tradiției împărtășesc o premisă fundamentală: aceea de a se vedea *interpelate* de tradiție. Căci abia astfel poate fi experimentată semnificația obiectelor pe care acestea le cercetează și cea a conținuturilor tradiției. Această semnificație poate fi una mediată și să rezulte dintr-un interes istoric ce nu pare să conțină nici un fel de raportare față de prezent; cu toate acestea, împlinirea propriu-zisă a sarcinii istorice rămâne, chiar și în cazul extrem al unei cercetări istorice „obiective", redeterminarea semnificației elementului cercetat. Dar semnificația se plasează atât la capătul unei astfel de cerectări, cât și la începutul ei: în alegerea temei, în trezirea interesului investigatoriu, în obținerea unei noi interogații.

La începutul oricărei hermeneutici istorice trebuie să stea *desființarea opoziției abstracte între tradiție și cercetarea istorică, între istorie și știința despre ea.* Efectul tradiției ce se perpetuează și cel al cercetării istorice formează o unitate eficientă a cărei analiză va întâlni, probabil, mereu o împletitură de interacțiuni[208]. Este de aceea recomandabil să concepem conștiința istorică nu ca o inovație radicală – așa cum pare să fie la prima vedere – ci ca un factor nou în cadrul a ceea ce a constituit dintotdeauna raportul omenesc cu trecutul. Trebuie, cu alte cuvinte, să identificăm factorul tradiției în cadrul comportamentului nostru istoric și să-l chestionăm în ceea ce privește productivitatea acestuia.

Faptul că în științele spiritului – în ciuda caracterului metodic al procedurilor acestora – se resimte un impact al tradiției ce ține de esența acesteia și conferă acestora un profil distinct devine limpede deîndată ce ne îndreptăm atenția asupra deosebirii dintre istoricul

[208] Nu cred că Scheler are dreptate atunci când consideră că presiunea preconștientă a tradiției s-ar diminua prin acțiunea științei istorice (*Stellung des Menschen im Kosmos*, p. 37). Independența istoriei implicată aici este o ficțiune liberală pe care Scheler nu o trece în rest cu vederea. (Vezi și *Nachlaß* I, p. 228 sq.)

cercetării în cadrul ştiinţelor spiritului şi cel din domeniul ştiinţelor naturii. Desigur că nu există nici un efort uman istoriceşte finit capabil să elimine în întregime urmele acestei finitudini. Chiar şi istoria matematicii sau a ştiinţelor naturii constituie un fragment al istoriei spiritului uman şi reflectă destinul acestuia. Cu toate acestea, descrierea istoricului unei ştiinţe aşa cum o face naturalistul din perspectiva stadiului actual al cunoaşterii nu reprezintă o naivitate istorică. Erorile şi rătăcirile prezintă doar un interes istoric deoarece criteriul firesc al observaţiei îl prezintă progresul cercetării. Examinarea progreselor din ştiinţele naturii şi matematică din perspectiva apartenenţei acestora la un moment istoric constituie, prin urmare, un interes secundar. Valoarea epistemologică al cunoştinţelor din domeiul matematicii sau al ştiinţelor naturii rămâne neafectată de acest interes.

Este prin urmare inutil să tăgăduim că elementele tradiţiei pot fi eficiente şi în interiorul ştiinţei spiritului, fapt ce se manifestă, de exemplu, sub forma privilegierii unei anumite direcţii de cercetare într-un anumit moment. Însă înaintarea cercetării ştiinţifice nu este determinată de către astfel de circumstanţe, ci potrivit legii lucrului însuşi care se dezvăluie în faţa eforturilor ei metodice[209]

Este evident că ştiinţele spiritului nu pot fi descrise într-un mod satisfăcător pornind de la această definire a cercetării. Este fireşte adevărat că istoria rezolvării unei probleme, spre exemplu cea a descifrării unor inscripţii, poate fi redactată într-o formă în care relevantă este doar obţinerea rezultatului final. În caz contrar, recursul metodologic al ştiinţelor spiritului la ştiinţele naturii – practicat în secolul trecut după cum am văzut – ar fi fost imposibil. Cu toate acestea, analogia dintre cercetarea naturii şi cea a ştiinţelor spiritului priveşte doar un strat inferior al travaliului efectuat în cadrul ştiinţelor spiritului.

Acest lucru este indicat şi de faptul că marile performanţe ale cercetării din domeniul ştiinţelor spiritului aproape că nu se perimează vreodată. Cititorul de azi este capabil să facă abstracţie cu uşurinţă de faptul că un istoric de acum o sută de ani dispunea de un inventar mult mai redus de cunoştinţe, ceea ce îl determina să tragă concluzii uneori greşite în anumite cazuri particulare. Privind în ansamblu el îl va citi, totuşi, mai curând pe Droysen sau Mommsen decât cea mai recentă prezentare a domeniul respectiv semnată de un istoric contemporan. Care este criteriul utilizat în asemenea situaţii? Este limpede că nu vom putea apela aici la un criteriu ce ţine de lucrul cercetat pentru a aprecia valoarea şi importanţa cercetării. Lucrul ne apare drept semnificativ abia în lumina în care este plasat de cel care ştie să ni-l prezinte corect. Interesul nostru se îndreaptă fără îndoială asupra lucrului, însă lucrul se trezeşte la viaţă abia prin intermediul aspectului sub care ne este prezentat. Admitem că lucrul ni se prezintă istoric sub aspecte diferite în perioade diferite sau din perspective diferite. Admitem că aceste aspecte nu se suprimă pur şi simplu în continuitatea cercetării progresive, ci sunt asemenea unor condiţii ce se exclud reciproc, au o existenţă proprie şi se reunesc doar în noi. Conştiinţa noastră istorică este umplută de o pluralitate de voci în care răsună ecoul trecutului. Ea există doar în multiplicitatea acestor voci. Acest lucru constituie esenţa tradiţiei la care participăm şi din care dorim să ne împărtăşim. Cercetarea istorică modernă însăşi nu este doar investigaţie, dar şi transmitere a unor tradiţii. O privim nu doar din perspectiva cadenţei progesului şi al rezultatelor adjudecate; ea constituie la rândul ei o sursă de experienţe istorice, în măsura în care din ea se ridică mereu o voce nouă în care răsună trecutul.

---

[209] [Această problemă a devenit cu mult mai complicată începând cu lucrările lui Thomas Kuhn *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1963, şi *Essential tension. Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, Chicago, 1977.]

Ce anume se află la temelia acestui lucru? Din câte se pare, obiectivele cercetării din științele spiritului nu sunt similare cu obiectivele bine determinate ale științelor naturii în care cercetarea științifică pătrunde din ce în ce mai adânc în natură. În științele spiritului interesul investigativ ce se apleacă asupra tradiției este motivat într-un mod special de momentul istoric respectiv și prioritățile acestuia. Tema și obiectul cercetării se constituie abia pe baza motivației interogării[210]. Cercetarea istorică este purtată, în consecință, de mișcarea istorică în care se situează viața însăși și nu poate fi concepută teleologic din perspectiva obiectului căruia i se consacră investigația. Un astfel de „obiect" în sine nici nu există de fapt. Tocmai acest lucru distinge științele spiritului de cele ale naturii. În timp ce obiectul științelor naturii poate fi definit idealiter drept ceea ce ar fi cunoscut în cunoașterea deplină a naturii, este absurd să vorbim despre o cunoaștere desăvârșită a istoriei; acesta este motivul pentru care ideea unui „obiect în sine" căruia i s-ar dedica această cercetare este în ultimă instanță irealizabilă[211].

β) *Clasicul*[212]

Ar fi desigur prea mult să pretindem din partea științelor spiritului o desprindere a întregului ei travaliu de modelul științelor naturii și o valorizare pozitivă a dinamismului istoric al fenomenelor cu care are de a face și nu drept o prejudiciere a obiectivității sale. Cu toate acestea, evoluția recentă a științelor spiritului oferă câteva indicii privitoare la o reflecție capabilă să considere în mod adecvat această problematică. Metodologismul naiv al cercetării istorice nu mai este dominant în mod absolut. Înaintarea cercetării nu mai este înțeleasă pretutindeni potrivit schemei lărgirii și pătrunderii în noi domenii sau materii. În locul acesteia pășește o gândire ce urmărește atingerea unui nivel de reflecție superior. Firește, chiar și acolo unde se întâmplă acest lucru, observăm perpetuarea unei gândiri teleologice marcată de perspectiva progresului cercetării. Însă în aceasta își croiește loc în același timp o conștiință hermeneutică ce impregnează cercetarea cu o componentă autoreflexivă. Acest lucru este valabil înainte de toate în cazul acelor domenii ale științelor spiritului ce dispun de o tradiție venerabilă. Cercetarea antichității clasice, bunăoară, a abordat vechile ei obiecte de cercetare predilecte formulând interogări din ce în ce mai nuanțate după ce a prelucrat treptat întregul perimetru al tradiției de care se ocupă. Prin aceasta ea a inaugurat un fel de critică de sine (*Selbstkritik*), reflectând asupra a ceea ce constituie eminența obiectelor ei de studiu capitale. Conceptul clasicului, pe care gândirea istorică l-a redus la stadiul unui simplu concept de stil începând cu descoperirea elenismului prin intermediul lui Droysen, era naturalizat acum în interiorul științei.

Întrebarea privitoare la modul în care este posibil ca un concept normativ precum cel al clasicului să păstreze sau să recâștige o legitimitate științifică pretinde, firește, o reflecție hermeneutică rafinată. Căci una din consecințele comprehensiunii de sine a conștiinței istorice implică ideea că întreaga semnificație normativă a trecutului este descompusă în cele din urmă de rațiunea istorică devenită suverană. Componenta normativă mai constituia încă un impuls real al cercetării istorice doar la începuturile istorismului, bunăoară în opera epocală a lui Winckelmann.

---

[210] [Faptul că K.-G. FABER este incapabil să citeze această propoziție pe care o discută în *Theorie der Geschichtswissenschaft*, München, ²1972, p. 25, fără să adauge lui „constituie" un semn al exclamării ironic mă obligă să mă întreb cum ar putea fi definit în mod diferit „un fapt istoric".]

[211] [Sunt dispus să admit acum, după trei decenii de muncă științifică, faptul că și această „stilizare" a științelor naturii este prea nediferențiată.]

[212] [Vezi în legătură cu aceasta lucrarea mea „Zwischen Phänomenologie und Dialektik", *Ges. Werke*, Bd. 2]

Conceptul antichității clasice și al clasicului – în accepțiunea în care domina, înainte de toate, gândirea pedagogică începând cu perioada clasicismului german – reunea în sine o latură normativă și una istorică. Se considera că o anumită fază evolutivă a devenirii istorice a umanității a realizat în același timp o configurație matură și desăvârșită a omenescului. Această mediere între sensul normativ și cel istoric al conceptului își are originea deja în gândirea lui Herder. Însă Hegel mai reținea încă această mediere, chiar dacă o accentua diferit, din perspectiva unei filozofii a istoriei. Interpretată ca „religie a artei", arta clasică își păstra la acesta caracterul eminent. Deoarece această ipostază a spiritului aparține trecutului, ea este exemplară doar într-un sens relativ. Fiind o artă ce ține de trecut, ea stă drept mărturie caracterului trecut al artei în general. Hegel legitimează astfel sistematic istoricizarea clasicului și inaugurează evoluția ce a dus în cele din urmă la transformarea clasicului într-un concept de stil descriptiv ce denumește o armonie tranzitorie între măsură și abundență, între o încremenire arhaică și o disoluție barocă. Începând cu includerea sa în vocabularul stilistic al cercetării istorice, conceptul clasicului păstrează omologarea tacită a unui conținut normativ[213]

Momentul în care, după primul război mondial, filologia „clasică" începe să reflecteze asupra ei înseși sub semnul unui nou umanism, și admite din nou, destul de ezitant, conexiunea dintre componenta semantică normativă și cea istorică a acestui concept a constituit doar un simptom al unei critici de sine istorice incipiente[214] O interpretare ce ține de conținut a acestui concept născut în antichitate și determinant pentru canonizarea pedagogică a anumitor autori, potrivit căreia acesta ar fi exprimat unitatea unui ideal de stil s-a dovedit a fi imposibilă (în ciuda tentativelor întreprinse)[215] Ca denumire a unui stil, conceptul antic era lipsit de orice fel de univocitate. Atunci când folosim azi termenul „clasic" ca un concept de stil istoric a cărui univocitate provine din delimitarea față de o antecedență și un moment ulterior, această definiție istorică consecventă indică o desprindere totală de conceptul stilistic antic. Clasicul descrie acum o fază temporală, o fază în cadrul unei evoluții istorice, dar nu o valoare transistorică.

În realitate, însă, elementul normativ prezent în conceptul calsicului nu a dispărut niciodată în întregime. Acesta se află până în zilele noastre la baza ideii „gimnaziului umanist". Filologul nu este, pe bună dreptate, satisfăcut de aplicarea conceptului istoric de stil elaborat în cadrul istoriei artelor plastice asupra textelor sale. Chiar și întrebarea evidentă dacă Homer nu este la rândul său „clasic" destabilizează categoria de stil istorică utilizată în analogie cu istoria artei; un exemplu care arată că conștiința istorică include în continuare și altceva decât este dispusă să mărturisească de la sine.

Dacă vom căuta să ne imaginăm aceste implicații, vom putea spune, bunăoară, că clasicul este o categorie istorică veritabilă prin faptul că denumește mai mult decât o epocă sau un concept istoric de stil, fără să vrea să fie, cu toate acestea, o idee axiologică transistorică. Nu denumește o calitate atribuibilă unor fenomene istorice determinate, ci o modalitate eminentă a ființei istorice (*Geschichtlichsein*), avantajul istoric al păstrării ce

---

[213] [Vezi în legătură cu conceptul de „stil" supra, p. 40[67], precum și *Exkurs I*, în *Ges. Werke*, Bd. 2, pp. 375-378]

[214] Conferința de la Naumburg dedicată clasicului (1930), marcată în întregime de ideile lui Werner Jaeger, dar și înființarea revistei *Die Antike* ilustrează acest lucru. Vezi *Das Problem des Klassischen und die Antike* (1931).

[215] Vezi critica justificată formulată de A. Körte (*Berichte der sächsichen Akademie d. W.*, 86, 1934) la adresa conferinței de la Naumburg a lui J. Stroux, precum și comentariul meu din *Gnomon* 11 (1953), p. 612 sq. [Tipărit între timp în *Ges. Werke* Bd. 5, pp. 350-353.]

permite ființa a ceva adevărat într-o păstrare mereu reînnoită. Judecata de valoare prin care un lucru este consacrat drept clasic nu a fost suprimată în realitate de reflecția istorică și critica acesteia la adresa tuturor construcțiilor teleologice privitoare la mersul istoriei, așa cum încearcă să ne facă să credem gândirea istorică. Judecata axiologică implicată în conceptul clasicului dobândește mai curând prin această critică o nouă legitimare, legitimitatea sa propriu-zisă: clasic este ceea ce rezistă criticii istorice pentru dominația sa istorică, forța constrângătoare a valabilității sale care se transmite și se conservă pe sine precede întreaga reflecție istorică și supraviețuiește în cadrul acesteia.

Deprecierea elenismului ca apus al perioadei clasice – pentru a ilustra problema apelând de la bun început la exemplul decisiv al „antichității clasice" – este desigur un act neistoric, iar Droysen subliniază pe bună dreptate continuitatea istorică și semnificația istorică universală a elenismului pentru nașterea și tălmăcirea creștinismului. Însă el nici măcar n-ar fi fost nevoit să efectueze această teodicee istorică dacă n-ar fi existat în continuare o prejudecată ce privilegia clasicul și dacă forța educativă a „umanismului" n-ar fi insistat asupra „antichității clasice" păstrând-o în calitate de moștenire antică nedispărută a culturii (*Bildung*) occidentale. Clasicul este în fond cu totul altceva decât un concept descriptiv utilizat de o conștiință istorică obiectivatoare; el este o realitate istorică din care conștiința istorică face parte și căreia i se subordonează. Ceea ce este clasic este desprins din diferența succesiunii temporale și gustul schimbător al acesteia. Clasicul este accesibil într-un mod nemijlocit, dar nu sub forma acelui contact electrizant prin care se distinge uneori o producție contemporană și fără percepția fulgurantă a împlinirii unei intuiții de sens ce depășește orice expectanță conștientă. Este vorba, mai curând, despre conștiința unei ființe durabile (*Bleibendseins*), a unei semnificații ce nu se poate pierde, independentă de orice circumstanțe temporale, prin care denumim un lucru drept „clasic" – un fel de prezent atemporal ce înseamnă o simultaneitate a oricărui prezent.

Sensul primar al conceptului de „clasic" (iar acest lucru concordă întru totul atât accepțiunii clasice, cât și celei moderne a termenului) este cel normativ. Însă în măsura în care această normă este raportată retrospectiv la o măreție unică a trecutului, pe care o împlinea și o reprezenta, ea conține dintotdeauna tonul unei epoci (*Zeit-Ton*) care o articulează istoric. Nu este, așadar, de mirare că – odată cu începuturile reflecției istorice, marcată decisiv în Germania de clasicismul lui Winckelmann – asistăm la decuparea din ceea ce se definea în acest mod drept clasic a unui concept istoric referitor la o perioadă sau o epocă, menit să denumească un ideal stilistic circumscris din punctul de vedere al conținutului și, în același timp, din punct de vedere istoric-descriptiv o perioadă sau o epocă capabilă să satisfacă acest ideal. Privind din distanța în care se situează epigonul ce formulează criteriul de apreciere vom observa că împlinirea acestui ideal stilistic circumscrie un moment al istoriei universale ce aparține trecutului. De altfel, conceptul clasicului este utilizat în gândirea modernă pentru a denumi întreaga „antichitate clasică", din momentul în care umanismul proclamă din nou exemplaritatea acestei antichități. Acesta nu preia în mod întâmplător terminologia antică. Căci scriitorii antici pe care umanismul îi „redescoperă" sunt aceiași autori care formează în antichitatea târzie canonul clasicilor.

Aceștia au fost păstrați în tradiția pedagogică occidentală tocmai pentru că au devenit canonici în calitate de scriitori „scolastici". Adoptarea acestei terminologii de către conceptul stilistic istoric se explică ușor. Căci chiar dacă acest concept este consacrat de către o conștiință normativă, el mai conține o componentă retrospectivă. Norma clasică se profilează proiectată de o conștiință a degradării și a depărtării. Nu este întâmplător că fazele târzii ale unei epoci sunt cele care consacră conceptul clasicului și al stilului clasic,

iar Calimah și *Dialogus de oratoribus* al lui Tacit au jucat aici un rol hotărâtor[216] La toate acestea se mai adaugă, însă, un lucru. Autorii considerați clasici sunt, după cum se știe, reprezentanții anumitor genuri literare. Ei întruchipau împlinirea desăvârșită a normei literare; un ideal ce se conturează în retrospectiva criticii literare. Gândind aceste norme de gen din perspectivă istorică, cu alte cuvinte, dacă vom examina istoria acestor genuri, vom observa că clasicul devine conceptul ce denumește o fază stilistică, un punct culminant ce articulează istoria acestui gen în raport cu ceea ce precede și ceea ce urmează acestui moment. Întrucât punctele culminante ale istoriei unui gen aparțin în mare parte aceleiași perioade, clasicul circumscrie o astfel de fază în interiorul întregii evoluții istorice a antichității clasice, devine astfel conceptul unei epoci și fuzionează cu conceptul stilistic.

Fiind un astfel de concept stilistic istoric, clasicul devine ulterior capabil de o expansiune universală asupra oricărei „dezvoltări" a cărei unitate este conferită de un telos imanent. Toate culturile includ, într-adevăr, perioade de înflorire în care cultura respectivă se distinge în numeroase domenii prin performanțe deosebite. Conceptul axiologic universal al clasicului devine din nou pe această cale, traversând culminarea istorică, un concept stilistic istoric universal.

Oricât ar fi de explicabilă această evoluție, istorizarea conceptului semnifică în același timp dezrădăcinarea sa; reabilitarea elementului normativ prezent în conceptul clasicului și a unicității istorice a împlinirii sale de către critica de sine incipientă a conștiinței istorice nu este întâmplătoare. Orice „nou umanism" împărtășește cu expresia sa cea mai veche, originară, conștiința apartenenței nemijlocite și coercitive la modelul său, inaccesibil căci aparține trecutului, dar în același timp prezent. „Clasicul" reprezintă astfel punctul în care culminează o caracteristică universală a ființei istorice: aceea de a fi păstrare în ruina timpului. Potrivit esenței universale a tradiției, doar ceea ce rămâne netrecător din trecut face posibilă cunoașterea istorică. Dar clasic este tot ce, așa cum spune Hegel: „se semnifică pe sine și, prin aceasta, se tălmăcește singur"[217] Însă acest lucru înseamnă, în ultimă instanță, că este clasic ceea ce se păstrează, *pentru că* se semnifică pe sine și se interpretează singur; așadar, ceea ce este grăitor în sensul că nu reprezintă un enunț referitor la un lucru dispărut, o simplă mărturie ce trebuie interpretată la rândul ei, ci ceva ce comunică cu respectivul prezent de parcă ceea ce spune i s-ar adresa chiar lui. Ceea ce se numește „clasic" nu necesită o depășire prealabilă a distanței istorice, căci efectuează el însuși această depășire printr-o mediere permanentă. Ceea ce este clasic este, prin urmare, desigur „a-temporal", însă această atemporalitate este o modalitate a ființei istorice.

Acest lucru nu exclude, firește, faptul că operele considerate clasice confruntă o conștiință istorică evoluată, conștientă de distanța istorică, cu sarcini ce țin de o cunoaștere istorică. Conștiința istorică nu mai este nevoită, ca în cazul lui Palladio sau Corneille, să recurgă în mod direct la modelul clasic, ci trebuie să-l cunoască în calitate de fenomen istoric, ce nu poate fi înțeles decât pornind de la propria sa epocă. Însă în această comprehensiune va fi vorba întotdeauna despre *mai mult* decât doar despre construcțiile istorice ale „lumii" apuse căreia îi aparținuse opera. Înțelegerea noastră va conține mereu

---

[216] Nu este de asemenea întâmplătoare atenția de care s-a bucurat *Dialogus de oratoribus* în cadrul dezbaterii de la Naumburg. Cauzele degradării retoricii implică recunoașterea măreției sale de odinioară, prin urmare o conștiință normativă.

B. Snell observă pe bună dreptate că toate conceptele stilistice istorice – barocul, arhaicul etc. – presupun o raportare la conceptul normativ al clasicului și s-au debarasat abia în timp de sensul lor peiorativ (*Wesen und Wirklichkeit des Menschen. Festschrift für H. Plessner*, p. 333 sq.).

[217] Hegel, *Ästhetik* II, 3.

în același timp o conștiință a coapartenenței (*Mitzugehörigkeit*) sale la această lume. Acestui fapt îi corespunde însă o coapartenență a operei la lumea noastră.

Tocmai acest lucru îl semnifică termenul de „clasic", și anume că dăinuirea forței expresive a unei opere este în principiu nelimitată[218]. Deși conceptul clasicului exprimă o distanță și o inaccesibilitate și aparține formei de conștiință a culturii (*Bewußtseinsgestalt der Bildung*), „formația clasică" mai păstrează, totuși, la rândul ei încă ceva din valabilitatea durabilă a clasicului. Chiar și această formă de conștiință a culturii mai vădește încă o ultimă comunitate și apartenență la lumea din care grăiește o operă clasică.

Această analiză a conceptului clasicului nu revendică o semnificație autonomă, ci urmărește stimularea unei întrebări generale. Aceasta sună în felul următor: În ce măsură constituie o astfel de mediere istorică între trecut și prezent – precum cea care marchează conceptul clasicului – fundamentul întregului comportament istoric, substratul eficient al acestuia? În timp ce hermeneutica romantică solicita pe baza omogenității naturii umane un substrat anistoric pentru teoria sa a comprehensiunii – desprinzând astfel individul ce efectuează înțelegerea în mod congenial din orice condiționare istorică – critica de sine a conștiinței istorice conduce în cele din urmă la recunoașterea unei afectări (*Bewegtheit*) istorice nu doar în eveniment (*Geschehen*), ci și în cadrul înțelegerii. *Comprehensiunea nu trebuie gândită în primul rând ca acțiune a unei subiectivități, cât ca o inserare într-un eveniment al tradiției* în care se produce o mediere permanentă între trecut și prezent. Acesta este lucrul pe care trebuie să îl reafirmăm în cadrul unei teorii hermeneutice dominată excesiv de ideea unui procedeu, a unei metode.

c) Semnificația hermeneutică a distanței istorice[219]

Vom întreba pentru început: Care este modul în care se inițiază efortul hermeneutic? Ce consecințe rezultă privitor la comprehensiune din condiția istorică a apartenenței la o tradiție? Reamintim aici regula hermeneutică potrivit căreia întregul trebuie înțeles din particular, iar particularul din întreg. Aceasta provine din retorica antică și a fost transferată prin intermediul hermeneuticii din arta oratorică asupra artei comprehensiunii. Avem de a face în ambele cazuri cu o înțelegere circulară. Anticiparea unui sens ce vizează întregul accede la o înțelegere explicită prin faptul că părțile care se determină dinspre întreg determină la rândul lor acest întreg.

Procesul ne este cunoscut din experiența învățării unei limbi străine. Aflăm aici că trebuie să „construim" o propoziție înainte de a încerca să înțelegem sensul global al propoziției potrivit semnificației sale lingvistice. Acest proces de construcție este însă dirijat la rândul său de o expectanță de sens ce provine din înlănțuirea elementelor prealabile. Firește că această expectanță trebuie corectată de câte ori textul o cere. Rezultă de aici că expectanța este reconfigurată, iar textul se închide formând unitatea unei opinii din perspectiva unei alte expectanțe de sens. Mișcarea înțelegerii se desfășoară mereu dinspre întreg către parte și înapoi către întreg. Sarcina ce ne revine este lărgirea concentrică a unității sensului înțeles. Criteriul corectitudinii înțelegerii este armonizarea tuturor detaliilor astfel încât să formeze un întreg. Absența unei astfel de armonizări duce la eșuarea comprehensiunii.

---

[218] Friedrich Schlegel (*Fragmente*, Minor 20) este cel care formulează consecințele hermeneutice ale acestui fapt: „O scriere clasică nu trebuie niciodată să poată fi înțeleasă pe deplin. Însă cei cultivați și cei care se formează trebuie să-și dorească să învețe mereu mai multe din aceasta."

[219] [Vezi în legătură cu această problemă în special studiul „Zwischen Phänomenologie und Dialektik – Versuch einer Selbstkritik", în *Ges. Werke*, Bd. 2, p. 3 sq.]

Schleiermacher deosebea aici atât o latură obiectivă cât şi una subiectivă a cercului hermeneutic al întregului şi al părții. Aşa cum cuvântul izolat face parte din înlănțuirea propoziției, textul aparține ansamblului operei autorului său, iar aceasta aparține totalității unui gen literar, respectiv literaturii. Pe de altă parte, acelaşi text aparține în calitate de manifestare a unui moment creator totalității psihismului autorului său. Înțelegerea se poate împlini de fiecare dată abia într-o astfel de totalitate obiectivă şi subiectivă. Pornind de la această teorie, Dilthey vorbeşte apoi despre „structură" şi „centrarea asupra unui nucleu" din care rezultă înțelegerea întregului. El transferă pe această cale (după cum am amintit[220]) asupra universului istoric un principiu străvechi al interpretării textuale: textul trebuie înțeles pornind din el însuşi.

Ne întrebăm, însă, dacă mişcarea circulară a comprehensiunii este înțeleasă astfel în mod adecvat. Va trebui să revenim aici asupra rezultatelor analizei noastre a hermeneuticii lui Schleiermacher. Vom lăsa în întregime la o parte ceea ce Schleiermacher elaborează sub denumirea de interpretare obiectivă. Atunci când căutăm să interpretăm un text nu ne transpunem în dispoziția sufletească a autorului, ci – dacă e să vorbim totuşi despre o transpunere – în perspectiva din care celălalt şi-a procurat punctul de vedere. Însă acest lucru nu înseamnă nimic altceva decât că încercăm să admitem justețea obiectivă a afirmațiilor celuilalt. Vom tinde chiar să întărim argumentele sale. Astfel se petrec lucrurile şi în dialog. Cu atât mai mult în cazul înțelegerii unor scrieri ne mişcăm într-o dimensiune a semnificativului inteligibil în sine şi care nu motivează ca atare un recurs asupra subiectivității celuilalt. Este sarcina hermeneuticii de a elucida acest miracol al comprehensiunii ce nu constituie o comuniune misterioasă a sufletelor ci împărtăşirea unui sens comun.

Însă nici latura obiectivă a acestui cerc, aşa cum este ea descrisă de Schleiermacher, nu surprinde miezul problemei. Am văzut deja că scopul oricărei comunicări şi al oricărei comprehensiuni este înțelegerea asupra unui lucru (*Einverständnis in der Sache*). De aceea, sarcina hermeneuticii este dintotdeauna obținerea unui acord absent sau perturbat. Istoria hermeneuticii poate confirma acest lucru, dacă ne gândim, bunăoară, la Sf. Augustin, care încearcă medierea Vechiului Testament cu mesajul cristic[221], sau la protestantismul timpuriu care se confrunta cu aceeaşi problemă[222], sau, în fine, la epoca iluminismului care solicită obținerea „înțelegerii desăvârşite" a unui text doar pe calea interpretării istorice, ceea ce constituie, e drept, aproape o renunțare la obținerea unui acord. Romantismul şi Schleiermacher introduc în discuție un element calitativ nou fundând o conştiință istorică de anvergură universală atunci când refuză să mai admită configurația obligativă a tradiției din care provin şi în care se plasează drept fundament solid al oricărui efort hermeneutic.

Friedrich Ast, unul din precursorii imediați ai lui Schleiermacher vădea la rândul său o concepție conținutistă extrem de fermă referitoare la sarcina hermeneuticii, atunci când solicita din partea acesteia realizarea unui acord între antichitate şi creştinism, între o antichitate veritabilă reconsiderată şi tradiția creştină. Această exigență constituie o inovație în raport cu iluminismul în măsura în care o astfel de hermeneutică nu mai apreciază şi repudiază tradiția pe baza criteriului rațiunii naturale. Încercând, însă, să obțină o armonizare de sens a celor două tradiții în care se situează, această hermeneutică reafirmă în principiu sarcina tuturor hermeneuticilor de până atunci, aceea de a ajunge prin comprehensiune la un acord *ce ține de conținut*. Trecând dincolo de „particularitatea"

220 P. 155, 185.

221 [Vezi G. Ripanti, *Agostino teoretico del' interpretatione*, Brescia, 1980]

222 [Vezi M. Flacius; *Clavis Scripturae sacrae seu de Sermone sacrarum literarum*, lib. II, 166]

unei astfel de concilieri între antichitate şi creştinism şi conturând sarcina hermeneuticii într-o universalitate *formală*, Scheleiermacher şi întreaga ştiinţă a secolului al XIX-lea reuşesc să realizeze o punere de acord cu idealul de obiectivitate al ştiinţelor naturii, însă doar renunţând la reliefarea concretizării conştiinţei istorice în teoria hermeneutică.

Descrierea heideggeriană a cercului hermeneutic şi fundarea sa existenţială semnifică, dimpotrivă, o cotitură decisivă. Teoria hermeneutică a secolului al XIX-lea vorbea, desigur, despre structura circulară a comprehensiunii, însă o făcea întotdeauna în cadrul unei relaţii formale între parte şi întreg, respectiv despre reflexul subiectiv al acesteia, anticiparea intuitivă a întregului şi explicitarea ulterioară a acestuia în particular. Potrivit acestei teorii, mişcarea circulară a înţelegerii se derula înspre şi dinspre text şi era suprimată de înţelegerea deplină a acestuia. În consecinţă, teoria comprehensiunii culminează la Schleiermacher în teoria actului divinatoriu prin care ne transpunem în autor, suprimând din această postură tot ce constituie alteritatea şi stranietatea textului. În opoziţie cu aceasta, Heidegger descrie un cerc în care înţelegerea textului rămâne determinată durabil de gestul anticipator al precomprehensiunii. Înţelegerea deplină nu aboleşte cercul întregului şi al părţii, ci, dimpotrivă, îl efectuează în modul cel mai autentic.

Cercul nu are, aşadar, o natură formală. El nu este nici subiectiv şi nici obiectiv, ci descrie comprehensiunea drept o îngemănare a dinamicii tradiţiei şi a mişcării interpretului. Anticiparea sensului care călăuzeşte înţelegerea unui text nu este un act al subiectivităţii, ci se determină din elementul comun care ne leagă de tradiţie. Însă această comunitate se află într-o formare continuă în interiorul relaţiei noastre cu tradiţia. Ea nu constituie o simplă premisă sub care ne plasăm dintotdeauna, ci o producem noi înşine înţelegând, participând la survenirea tradiţiei şi determinând-o astfel la rândul nostru mai departe. Cercul comprehensiunii nu este, prin urmare, nicidecum unul „metodic", ci descrie o componentă structurală ontologică a înţelegerii.

Sensul cercului ce se află la temelia întregii comprehensiunii are, însă, şi o altă consecinţă hermeneutică pe care aş numi-o „anticipare a desăvârşirii" (*Vorgriff der Vollkommenheit*). Şi aceasta este în mod evident o premisă formală ce dirijează întreaga comprehensiune. Potrivit acesteia, inteligibil este doar ceea ce reprezintă într-adevăr o unitate desăvârşită de sens. Noi formulăm această presupoziţie ori de câte ori citim un text şi punem la îndoială tradiţia – încercând să ghicim cum ar putea fi remediată – abia în momentul în care această presupoziţie se dovedeşte a fi insuficientă, adică atunci când textul refuză să devină inteligibil. Regulile pe care le urmăm în cadrul unor asemenea consideraţii critice pot fi lăsate la o parte. Important este şi aici faptul că aplicarea corectă a acestora nu poate fi desprinsă de înţelegerea conţinutului.

Anticiparea desăvârşirii care călăuzeşte întreaga noastră înţelegere se dovedeşte, prin urmare, a fi una determinată la rândul ei de conţinutul respectiv. Presupunem nu doar o unitate de sens imanentă care îl ghidează pe cel ce citeşte un text; înţelegerea lectorului este dirijată de asemenea şi de către expectanţe de sens transcendente, ce izvorăsc din raportul cu adevărul sensului vizat. Aşa cum destinatarul unei scrisori înţelege veştile pe care le conţine scrisoarea şi vede lucrurile mai întâi cu ochii autorului scrisorii, cu alte cuvinte consideră că ceea ce acesta scrie este adevărat – şi nu încearcă, bunăoară, să înţeleagă ca atare opiniile stranii ale autorului scrisorii – tot astfel noi înţelegem textele transmise prin tradiţie pe baza unor expectanţe de sens alimentate de raportarea noastră prealabilă faţă de chestiune. Şi aşa cum suntem dispuşi să dăm crezare ştirilor transmise de un corespondent, pentru că acesta asistase la evenimentul respectiv, sau fiindcă acesta

este oricum mai competent, suntem gata să acceptăm posibilitatea ca un text transmis prin tradiție să aibă câștig de cauză în fața opiniei noastre preconcepute. Abia eșecul încercării de a credita cele spuse conduce la tendința de „a înțelege" – psihologic sau istoric – un text ca expresie a opiniei altuia[223] Prejudecata desăvârșirii conține, așadar, nu doar acest element formal potrivit căruia un text trebuie să-și rostească pe deplin opinia, ci și ideea că ceea ce acesta spune constituie deplinul adevăr.

Se confirmă și aici că a înțelege înseamnă în primul rând a pricepe lucrul în chestiune și abia în mod secundar detașarea și înțelegerea ca atare a opiniei celuilalt. Prima dintre toate condițiile hermeneutice rămâne așadar înțelegerea prealabilă (*Vorverständnis*) ce rezultă din faptul de a avea de a face (*Zu-tun-haben*) cu același lucru. Pornind de aici se determină ceea ce este devine efectuabil ca sens unitar și, odată cu aceasta, aplicarea anticipării desăvârșirii[224]

Sensul apartenenței, cu alte cuvinte factorul tradiției în cadrul comportamentului istoric-hermeneutic, se împlinește astfel prin comunitatea prejudecăților pe care ne întemeiem și care ne poartă. Hermeneutica trebuie să pornească de la premisa că cel care caută să înțeleagă este legat de acel lucru care se rostește prin intermediul tradiției și este conectat sau încearcă să se cupleze la această tradiție din care ne vorbește ceea ce a fost moștenit. Conștiința hermeneutică știe, pe de altă parte, că ea nu poate fi legată de lucru sub forma unei unități firești incontestabile, precum cea valabilă în cazul dăinuirii intacte a unei tradiții. Există într-adevăr o polaritate a familiarității și alterității pe care se întemeiază sarcina hermeneuticii. Însă aceasta nu trebuie înțeleasă psihologic, așa cum o face Schleiermacher, ca acel interval ce ascunde secretul individualității, ci într-un mod veritabil hermeneutic, cu alte cuvinte în perspectiva unui lucru rostit, a limbii prin care tradiția ni se adresează, a rostirii (*Sage*) pe care aceasta ne-o spune. Există și aici o tensiune. Ea se creează între alteritatea și familiaritatea pe care tradiția o are pentru noi, între obiectualitatea vizată istoric și apartenența la o tradiție. *În acest interval (Zwischen) se găsește adevăratul loc al hermeneuticii.*

---

[223] Am încercat să demonstrez într-o conferință susținută la Veneția, în anul 1958, dedicată judecății estetice că și această înțelegere are – asemenea celei istorice – caracter secundar și confirmă „anticiparea desăvârșirii": „Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewußtsseins", *Rivista die Estetica*, 3/3 (1958) [D. Heinrich/W. Iser (ed.), *Theorien d. Kunst*, 1982].

[224] Există o excepție de la această anticipare a desăvârșirii, si anume scrierea disimulată sau încriptată. Această excepție reprezintă una dintre cele mai dificile probleme hermeneutice (vezi considerațiile utile ale lui Leo Strauss în *Persecution and the Art of Writing*). Caracterul exemplar al acestui comportament hermeneutic derivă din faptul că aici cadrul interpretării pure a sensului este depășit într-un mod similar celui în care exegeza istorică critică a izvoarelor pătrunde în spatele tradiției. Deși în acest caz nu este vorba despre o sarcină de natură istorică, ci despre una hermeneutică, ea poate fi rezolvată doar apelând la o competență specială în calitate de cheie interpretativă. Disimularea se lasă descifrată doar în acest caz, tot astfel cum înțelegerea ironiei într-un dialog pretinde înțelegerea asupra chestiunii înțelegerii cu partenerul. Excepția aparentă confirmă, așadar, cu adevărat faptul că înțelegerea implică un acord. [Mă îndoiesc că Leo Strauss are întotdeauna dreptate când încearcă punerea în practică a acestui principiu, bunăoară în cazul lui Spinoza. „Disimularea" implică o mare doză de conștiență. Acomodarea, conformismul etc. nu presupun în mod obligatoriu un act conștient. Acesta este lucrul căruia Strauss nu îi acordă, în opinia mea, suficientă atenție. Vezi op. cit, p. 223 sq., precum și lucrarea mea „Hermeneutik und Istorismus", *Ges. Werke*, Bd. 2, p. 387 sq. Aceste probleme au fost între timp intens dezbătute însă, după cum mi se pare, pornind de la un fundament semantic prea restrâns. Vezi D. Davidson, *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford, 1984.]

Din această situare în intervalul în care hermeneutica trebuie să se stabilească rezultă că sarcina acesteia nu este nicidecum cea de a elabora o metodă a înțelegerii, ci de a elucida condițiile în care se petrece înțelegerea. Însă nu toate aceste condiții țin de un „procedeu" (*Verfahren*) sau o metodă, astfel încât cel care înțelege ar putea să le pună în practică – acestea sunt mai curând date. Interpretul nu dispune în mod liber de prejudecățile și preconcepțiile ce domină conștiința sa. El nu este capabil să distingă în prelabil prejudecățile productive care fac posibilă comprehensiunea, de acele prejudecăți care obstrucționează înțelegerea și conduc la neînțelegere.

Această distincție trebuie să se producă mai curând chiar în interiorul comprehensiunii înseși, iar hermeneutica trebuie, prin urmare, să examineze modul în care se petrece acest lucru. Dar aceasta înseamnă că ea trebuie să plaseze în prim plan ceea ce ocupa în hermeneutica de până acum doar o poziție periferică: distanța istorică și importanța acesteia pentru comprehensiune.

Vom ilustra acest lucru mai întâi în contrast cu teoria hermeneutică a romantismului. Să ne reamintim că înțelegerea era gândită acolo ca reproducere a unei producții originare. Iată motivul pentru care comprehensiunea era subordonată unui principiu care afirma necesitatea de a înțelege un autor mai bine decât s-a înțeles el însuși. Am examinat deja originea acestui principiu și dependența sa de o estetică a geniului, însă ne vedem nevoiți să revenim asupra sa întrucât el dobândește o semnificație nouă în lumina considerațiilor noastre de până acum.

Faptul că înțelegerea ulterioară dispune de o superioritate principială în fața producției originare și poate fi de aceea formulată ca o înțelegere mai bună nu derivă în principal din conștientizarea ulterioară ce duce la o egalizare cu autorul (cum credea Schleiermacher), ci circumscrie, dimpotrivă, o diferență insurmontabilă între interpret și autor, dată prin distanța istorică. Fiecare epocă va fi nevoită să înțeleagă într-un mod propriu un text transmis prin tradiție, căci el aparține totalității tradiției de care o epocă se dovedește interesată și în care aceasta caută să se înțeleagă pe sine. Adevăratul sens al unui text, sub forma în care îl interpelează pe interpret, nu depinde de elementul ocazional pe care îl reprezintă autorul și publicul său inițial. Sau cel puțin nu se epuizează în acesta. Căci acest sens este codeterminat întotdeauna și de către situația istorică a interpretului și astfel de totalitatea mersului obiectiv al istoriei. Chladenius[225], care nu expulzează încă înțelegerea în dimensiunea istorică, se dovedește capabil să țină seama într-un mod cât se poate de neinhibat și naiv de acest lucru atunci când afirmă că autorul nu este obligat să cunoască el însuși adevăratul sens al textului său, iar interpretul este și trebuie să fie capabil să înțeleagă mai multe decât acesta. Însă acest lucru are o importanță fundamentală. Sensul unui text nu își depășește doar câteodată, ci întotdeauna autorul. De aceea, înțelegerea nu este doar un comportament reproductiv, ci și unul în permanență productiv. Este probabil incorect să vorbim despre o mai bună înțelegere cu privire la acest factor productiv ce rezidă în comprehensiune. Căci această sintagmă indică, după cum am arătat, dislocarea unui principiu al criticii obiective (*Sachkritik*) din epoca *Aufklärung*-ului și transferarea sa pe fundamentele unei estetici a geniului. Comprehensiunea nu este, în realitate, o mai bună înțelegere nici în sensul unei competențe superioare datorată unor concepte mai bine precizate, nici în sensul unei superiorități de principiu de care ar dispune conștientul în fața inconștientului producției. Este suficient să spunem că *dacă înțelegem* o facem *altfel.*

[225] Vezi supra, p. 143.

Un astfel de concept al comprehensiunii aruncă, firește, în aer cercul trasat de hermeneutica romantică. În măsura în care de data aceasta este vizat adevărul obiectiv și nu individualitatea și intenția (*Meinung*) acesteia, textul nu mai este înțeles ca simplă expresie a vieții (*Lebensausdrucks*), ci este considerat potrivit pretenției sale de adevăr. Faptul că și acest lucru, ba mai mult, că tocmai acest lucru înseamnă „a înțelege" era considerat odinioară un lucru de la sine înțeles – și amintesc aici pasajele citate din Chladenius[226] Însă această dimensiune a problemei hermeneutice a fost discreditată prin intermediul conștiinței istorice și cotitura psihologică pe care hermeneutica i-o datorează lui Schleiermacher. Ea a putut fi recuperată abia în momentul în care aporiile istorismului au ieșit la lumină și au dus în cele din urmă la o nouă mutație fundamentală impulsionată în mod decisiv de către Heidegger. Căci distanța temporală a putut fi gândită potrivit productivității ei hermeneutice abia din perspectiva cotiturii ontologice pe care Heidegger o imprimă comprehensiunii ca „existențial", precum și a interpretării temporale a modalității de a fi a *Dasein*-ului.

De acum, timpul nu mai este în primul rând un abis despărțitor și creator de distanță peste care trebuie construită o punte, ci fundamentul ce susține survenirea în care se înrădăcinează prezentul. Prin urmare, distanța istorică nu este ceva ce trebuie să fie depășit. Această idee era mai curând presupoziția naivă a istorismului, potrivit căreia ar fi necesară o transpunere în spiritul unei epoci, defășurarea unei gândirii în termenii și potrivit reprezentărilor acestei epoci, în timp ce categoriile și reprezentările prezentului nu ar putea conduce la atingerea obiectivității istorice. În realitate, importantă este identificarea distanței temporale ca o posibilitate productivă a comprehensiunii. Distanța temporală nu este un abis, ci este umplută de continuitatea cutumei și a tradiției în lumina cărora ni se înfățișează întreaga moștenire. Nu este exagerat să vorbim aici despre o productivitate veritabilă a survenirii. Cunoaștem cu toții ciudata neputință a judecății noastre în situațiile în care distanța istorică nu ne-a încredințat criterii solide. Astfel, din perspectiva conștiinței științifice, judecata privitoare la arta contemporană se caracterizează printr-o incertitudine disperată. Este evident că abordăm astfel de creații condiționați de prejudecăți incontrolabile, de presupoziții ce ne confiscă într-o asemenea măsură încât nu le mai percepem, capabile să confere creației contemporane o rezonanță suplimentară ce nu corespunde conținutului și semnificației sale reale. Abia estomparea tuturor raportărilor actuale dezvăluie propria ei configurație, făcând astfel posibilă o înțelegere a ceea ce se comunică în ea ce poate revendica o generalitate obligativă.

Aceasta este experiența care a dus în cuprinsul cercetării istorice la ideea potrivit căreia cunoașterea obiectivă poate fi atinsă doar din perspectiva unei anumite distanțe istorice. Este adevărat că conținutul imanent al lucrului se detașează abia luând distanță față de actualitatea născută din circumstanțe tranzitorii. Caracterul relativ compact al unui proces istoric ce poate fi cuprins cu privirea, depărtarea sa față de judecățile ce populează prezentul; toate acestea constituie într-adevăr, într-un anumit sens, condiții pozitive ale comprehensiunii istorice. Presupoziția tacită a metodei istorice este, prin urmare, aceea că semnificația durabilă a unui lucru devine cognoscibilă în mod obiectiv dacă face parte dintr-o înlănțuire compactă. Cu alte cuvinte, dacă este îndeajuns de lipsit de viață pentru a nu mai trezi decât un interes istoric. Eliminarea implicării subiective a observatorului pare să fie posibilă doar în acest caz. – Acest lucru constituie în realitate un paradox, corespondentul din teoria științei al vechii probleme morale dacă cineva poate fi numit fericit înaintea morții sale. Dacă Aristotel arăta (ÜBERSCHÄRFUNG)[227],

[226] Supra, p. 143.

[227] *Eth. Nic.* A7.

reflecția hermeneutică este nevoită să constate aici o ascuțire a conștiinței de sine metodice a științei. Este fără îndoială adevărat că anumite exigențe hermeneutice sunt satisfăcute de la sine acolo unde o anumită înlănțuire istorică nu mai trezește decât un interes istoric. Sunt eliminate de la sine în astfel de cazuri anumite surse de eroare, însă ne întrebăm dacă problema hermeneutică se epuizează odată cu aceasta. Distanța temporală înseamnă în mod evident și altceva decât estomparea interesului propriu față de obiect. Ea permite emergența deplină a adevăratului sens ce rezidă într-un lucru. Însă epuizarea sensului adevărat ce rezidă într-un text sau într-o creație artistică nu se încheie, ci constituie în realitate un proces infinit. Nu are loc doar eliminarea unor surse mereu noi ale erorii, astfel încât să se ajungă la filtrarea sensului adevărat din mijlocul unui mediu tulbure. Avem de a face cu apariția permanentă a unor noi izvoare ale înțelegerii ce dezvăluie conexiuni de sens nebănuite. Distanța istorică ce efectuează filtrarea nu are o dimensiune fermă, ci se modifică și se lărgește continuu. Însă odată cu latura negativă a filtrării pe care o efectuează distanța istorică este dată, în același timp, și dimensiunea pozitivă de care aceasta dispune pentru comprehensiune. Ea nu provoacă doar atrofierea prejudecăților ce au o natură particulară, ci permite de asemenea reliefarea celor care dirijează o înțelegere veritabilă.

Distanța istorică[228] este adesea cea prin care problema cu adevărat critică a hermeneuticii devine rezolvabilă, și anume distingerea prejudecăților *adevărate* prin care *înțelegem*, de prejudecățile *false*, ce conduc la neînțelegere. De aceea, conștiința instruită hermeneutic va include o conștiință istorică. Va conștientiza propriile prejudecăți ce călăuzesc comprehensiunea pentru ca tradiția să se detașeze, în ceea ce o privește, sub forma unei opinii diferite și afirmându-se ca atare. Aducerea către detașare a unei prejudecăți pretinde în mod evident suspendarea valabilității ei. Căci atâta timp cât o prejudecată ne determină, nu avem cunoștință de ea și nu o considerăm ca o judecată. Care este modul în care se consumă detașarea acesteia ca atare? Înfățișarea, plasarea înaintea noastră a unei prejudecăți nu va reuși atâta timp cât această prejudecată este activă în mod constant și invizibil, ci doar dacă va fi iritată, ca să spunem așa. Ceea ce poate provoca o astfel de iritare este tocmai întâlnirea cu tradiția. Căci ceea ce ne ademenește să-l interpretăm trebuie să se fi afirmat în prelabil potrivit alterității sale. Primul eveniment al comprehensiunii îl constituie, după cum am mai spus[229], faptul că suntem interpelați de ceva. Aceasta este condiția hermeneutică supremă. Știm acum ce anume se solicită prin aceasta din partea noastră: o suspendare a propriilor prejudecăți. Însă orice suspendare a judecăților – și cu atât mai mult cea a prejudecăților – are din punct de vedere logic structura unei *întrebări*.

Esența *întrebării* o constituie etalarea deschisă și păstrarea caracterului deschis al unor posibilități. În cazul în care o prejudecată devine îndoielnică – având în vedere ceea ce ne spune altcineva sau un text – acest lucru nu înseamnă, totuși, că prejudecata este pur și simplu înlăturată, iar celălalt sau Altul (*das Andere*) se afirmă în mod direct în locul acesteia. Ipoteza unei astfel de abdicări de la sine caracterizează mai curând naivitatea obiectivismului istoric. În realitate, propria prejudecată este activată cu adevărat abia în momentul în care în joc se află chiar soarta acesteia. Ea este capabilă să perceapă pretenția de adevăr a celuilalt și îi dă posibilitatea de a se expune doar punându-se în joc pe sine.

---

[228] [Am atenuat aici radicalitatea variantei originare în care se pune: „Distanța istorică este singura capabilă…" Distanța, intervalul, și nu distanța istorică este aceea prin care această problemă hermeneutică devine rezolvabilă. Vezi, de asemenea, *Ges. Werke*, Bd. 2, p. 64.]

[229] p. 222; 225.

Naivitatea istorismului constă în faptul că acesta se sustrage unei astfel de reflecții și uită de propria sa istoricitate mizând pe caracterul metodic al tehnicilor sale. O gândire istorică prost înțeleasă trebuie să apeleze aici la una ce poate fi mai bine înțeleasă. O gândire istorică veritabilă este obligată să ia în considerare propria ei istoricitate. Ea nu va mai goni după fantasma unui obiect istoric – care formează obiectul cercetării ce progresează permanent, ci va învăța să recunoască în acest obiect alteritatea a ceea ce îi este propriu și odată cu aceasta atât Unul cât și Celălalt. Adevăratul obiect istoric nu este un obiect, ci unitatea Unuia și a Celuilalt, un raport în care persistă atât realitatea istoriei, cât și realitatea comprehensiunii istorice[230] O hermeneutică adecvată lucrului ar avea sarcina de a demonstra realitatea istoriei în interiorul înțelegerii înseși. Numesc ceea ce este solicitat pe această cale: „*istoria efectelor*". Comprehensiunea este în mod esențial un proces ce ține de eficacitatea istorică.

d) Principiul istoriei efectelor

Faptul că interesul istoricului nu se îndreaptă doar către fenomenul istoric sau către operele ce ne sunt transmise prin tradiție, ci – în cadrul unei tematici secunde – și către eficacitatea acestora în istorie, care include în fond și istoricul cercetării, trece în general drept o simplă completare a interogației istorice, care s-a dovedit a fi o sursă extrem de utilă începând cu Hermann Grimm Raffael până la Gundolf și dincolo de acesta. În acest sens, istoria efectelor nu reprezintă o noutate. Însă faptul că o astfel de interogație legată de eficacitatea istorică este necesară ori de câte ori se încearcă extragerea unei opere sau a unui lucru transmis din crepusculul dintre tradiție și cercetarea istorică și plasarea acestora în claritatea și deschisul semnificației lor propriu-zise, constituie într-adevăr o exigență nouă – adresată nu cercetării, ci conștiinței metodice a acesteia – care rezultă în mod imperios din radiografierea reflexivă a conștiinței istorice.

Nu este vorba, desigur, despre o exigență hermeneutică potrivit accepțiunii tradiționale a hermeneuticii, deoarece ceea ce se pretinde din partea cercetării nu este elaborarea unei problematici separate axată asupra istoriei efectelor care s-ar alătura celei care vizează direct comprehensiunea operei. Această exigență este mai mult de natură teoretică. Potrivit ei, conștiința istorică ar trebui să realizeze că în interiorul pretinsei nemijlociri a modului în care abordează opera sau tradiția acționează – în mod discret și în consecință necontrolat – și această interogație diferită. Atunci când încercăm să înțelegem un fenomen istoric din distanța istorică determinantă pentru ansamblul situației noastre hermeneutice suntem expuși dintotdeauna acțiunii istoriei efectelor. Ea determină în prealabil ceea ce ne apare demn de a fi interogat și drept obiect al investigației științifice. Iar noi uităm parcă o bună parte din ceea ce există în mod real, ba mai mult, uităm întregul adevăr al acestui fenomen, atunci când considerăm fenomenul imediat ca fiind întregul adevăr.

În pretinsa naivitate a înțelegerii noastre Altul ni se înfățișează cu atâta tărie din perspectiva Propriului, încât nu mai reușește să se afirme în diferența Propriului și a Altului. Invocând metodica sa critică, obiectivismul istoric ocultează rețeaua eficacității istorice în care se plasează conștiința istorică. Deși acesta subminează prin metodica criticii sale arbitrarității unor anexări actualizante grosolane ale trecutului, prețul acestei verticalități îl constituie tăgăduirea presupozițiilor involuntare și fundamentale ce dirijează propria sa comprehensiune. El ratează astfel adevărul accesibil în ciuda caracterului finit

[230] [Există aici pericolul permanent de a-l „însuși" pe Celălalt în comprehensiune și de a nesocoti alteritatea acestuia.]

al înțelegerii noastre. Obiectivismul istoric se aseamănă prin această trăsătură cu statisticile, care constituie un excelent instrument de propagandă tocmai fiindcă ele „lasă să vorbească faptele", simulând astfel o obiectivitate dependentă în realitate de legitimitatea întrebării pe care o formulează.

Prin urmare, ceea ce se cere nu este elaborarea unei discipline auxiliare autonome în cadrul științelor spiritului dedicată examinării istoriei efectelor. Exigența cu care ne confruntăm este aceea de a învăța să ne înțelegem corect pe noi înșine și de a admite că în orice comprehensiune – indiferent dacă suntem conștienți în mod explicit de acest lucru sau nu – este activă eficacitatea acestei istorii a efectelor. Acolo unde această eficacitate este tăgăduită datorită naivității unei credințe în metodă, consecințele acestui fapt pot duce chiar și la o deformare reală a cunoașterii. Cunoaștem această situație din exemplul demonstrației irefutabile a unui lucru evident fals. Privind însă în ansamblu vom observa că forța istoriei efectelor nu depinde de recunoașterea acesteia. Istoria domină conștiința umană finită tocmai prin faptul că se impune chiar și acolo unde propria istoricitate este tăgăduită datorită credinței în metodă. Urgența acestei exigențe a conștientizării istoriei efectelor derivă tocmai din acest fapt. Ea este o exigență necesară pentru conștiința științifică. Ceea ce nu înseamnă, însă, nicidecum că ar putea fi satisfăcută într-un sens absolut. Posibilitatea unei cunoașteri depline a istoriei efectelor reprezintă o afirmație la fel de hibridă (*hybride*) ca și pretenția lui Hegel a unei cunoașteri absolute prin care istoria ar atinge o transparență de sine deplină, fiind ridicată astfel către perspectiva conceptului. Conștiința eficacității istorice constituie mai curând o componentă a efectuării comprehensiunii înseși și vom vedea că aceasta acționează deja în procesul *obținerii întrebării juste.*

Conștiința efectelor istoriei este într-o primă instanță conștiința *situației* hermeneutice. Însă obținerea conștiinței unei situații reprezintă de fiecare dată o sarcină extrem de dificilă. Căci situația se caracterizează prin faptul că nu reușim să stabilim un raport opozitiv cu aceasta și suntem, prin urmare, incapabili de o cunoaștere obiectuală în ceea ce o privește[231] Ne aflăm în ea, ne găsim dintotdeauna într-o situație a cărei clarificare reprezintă o sarcină ce nu poate fi îndeplinită niciodată în întregime. Acest lucru este valabil și pentru situația hermeneutică, cu alte cuvinte pentru situația în care ne găsim în fața tradiției pe care trebuie să o înțelegem. Nici clarificarea acestei situații, adică reflecția asupra istoriei efectelor, nu poate fi împlinită, însă această imposibilitate de a o duce până la capăt nu constituie un deficit reflexiv, ci rezidă în esența ființei istorice care suntem. *Ființa istorică este ceea ce nu trece niciodată în cunoașterea de sine.* Orice cunoaștere de sine se ridică desprinzându-se dintr-un dat istoric preliminar pe care îl vom numi, împreună cu Hegel, „substanță", deoarece acesta susține orice vizare și raportare subiectivă, prefigurând și limitând orice posibilitate a înțelegerii tradiției potrivit alterității ei istorice. Pornind de aici, sarcina hermeneuticii filozofice se formulează astfel: ea trebuie să parcurgă în sens invers traseul *Fenomenologiei spiritului* a lui Hegel demonstrând în orice subiectivitate substanțialitatea care o determină.

Orice prezent finit are barierele sale. Definim situația tocmai prin faptul că ea reprezintă un amplasament ce limitează posibilitatea vederii. De aceea de situație aparține în mod esențial conceptul *orizontului.* Orizontul este zarea ce cuprinde și împrejmuiește tot ce este vizibil dintr-un anumit punct. Aplicând acest lucru asupra conștiinței

[231] Structura conceptului de situație a fost dezvăluită în primul rând de către K. Jaspers (*Die geistige Situation der Zeit*) și Erich Rothacker. [Vezi, de asemenea, „Was ist Wahrheit", *Kl. Schr.* I, pp. 46-58, p. 55 sq.; *Ges. Werke*, Bd. 2, p. 44 sq.]

gânditoare vorbim despre îngustimea orizontului, despre o posibilă lărgire a orizontului, de deschiderea unor orizonturi noi ş.a.m.d. Acest termen se consacră în limbajul filozofic în special începând cu Nietzsche şi Husserl[232] şi caracterizează dependenţa gândirii de condiţia ei finită şi de ritmul lărgirii cercului vizual. Cel ce nu dispune de orizont este un om incapabil să privească departe şi care supraestimează din acest motiv aproapele. Invers, „a avea orizont" înseamnă a nu fi limitat asupra aproapelui, capacitatea de a privi dincolo de acesta. Cel care dispune de orizont ştie să aprecieze corect semnificaţia tuturor lucrurilor situate în cuprinsul acestui orizont potrivit apropierii şi depărtării, mărimii sau micimii acestora. Elaborarea situaţiei hermeneutice înseamnă, în mod corespunzător, obţinerea orizontului just pentru întrebările cu care ne confruntăm faţă în faţă cu tradiţia.

Fără îndoială că în domeniul comprehensiunii istorice se vorbeşte adesea despre orizont, în special atunci când ne referim la pretenţia conştiinţei istorice de a vedea orice trecut potrivit fiinţei acestuia şi nu din perspectiva criteriilor şi prejudecăţilor contemporane, ci potrivit propriului său orizont istoric. Sarcina comprehensiunii istorice implică exigenţa obţinerii orizontului istoric respectiv pentru ca lucrul pe care dorim să îl înţelegem să se prezinte în dimensiunile sale reale. Cel care omite să se transpună astfel în prizontul istoric din care vorbeşte tradiţia va înţelege greşit semnificaţia conţinuturilor tradiţiei. Iată de ce exigenţa transpunerii în celălalt, pentru a-l înţelege, pare să fie una justificată din punct de vedere hermeneutic. Ne întrebăm însă dacă o astfel de maximă nu neglijează tocmai înţelegerea pretinsă din partea cuiva. Situaţia este similară cu cea a dialogului pe care îl purtăm cu cineva doar pentru a-l cunoaşte mai bine, adică pentru a evalua poziţia şi orizontul celuilalt. Un astfel de dialog nu este autentic, cu alte cuvinte în el nu se încearcă o comunicare privitoare la un lucru; toate conţinuturile dialogului privitoare la chestiunea în discuţie servesc doar drept instrumente ale familiarizării cu orizontul celuilalt. Să ne gândim, bunăoară, la dialogul purtat în cadrul unui examen, sau la anumite forme ale consultaţiei medicale. Conştiinţa istorică adoptă, din câte se pare, un comportament similar atunci când se transpune în situaţia trecutului şi pretinde că dispune astfel de orizontul istoric corect. Aşa cum în cadrul dialogului celălalt devine inteligibil în ceea ce priveşte opiniile sale – în momentul în care poziţia şi orizontul său au fost identificate – fără să fim obligaţi în acest scop să ajungem la o înţelegere cu el, tot astfel tradiţia devine inteligibilă pentru cel ce gândeşte istoric în ceea ce priveşte sensul ei, fără a ajunge, totuşi, la un acord cu aceasta.

Asistăm în ambele cazuri la un fel de retragere a celui ce înţelege din situaţia de comunicare. El este de negăsit. Introducând în calcul de la bun început poziţionarea celuilalt în aprecierea celor pe care acesta pretinde că doreşte să ni le comunice, plasăm propriul nostru punct de vedere la o distanţă în care devine inaccesibil[233] Am constatat urmărind naşterea gândirii istorice, că aceasta adoptă într-adevăr această tranziţie de la mijloc către scop, cu alte cuvinte, transformă ceea ce este doar un mijloc într-un scop. Textul înţeles istoric este practic deposedat de pretenţia sa de a ne comunica un adevăr. Se consideră că înţelegerea are loc privind tradiţia din perspectivă istorică, cu alte cuvinte

---

[232] [Cel care a trimis deja la acest lucru este H. Kuhn. Vezi „The Phenomenological Concept of ‹Horizon›" (*Philosophical Essays in Memory of Husserl*, eb. M. Faber) Cambridge, 1940, pp. 106-123. Vezi în continuare şi expunerea mea privitoare la „orizont", p. 189 sq.]

[233] [Am prezentat dimensiunea morală a acestui lucru în studiul „Das Problem der Geschichte in der neueren deutschen Philosophie", 1943 (*Kl. Schr.* I, pp. 1-10; *Ges. Werke*, Bd. 2, pp. 27-36). Aceasta va fi luată în considerare într-o măsură şi mai mare în cele ce urmează.]

printr-o transpunere în situația istorică și prin reconstruirea orizontului istoric. În realitate se produce o renunțare la pretenția de a găsi în interiorul tradiției un adevăr valabil și inteligibil pentru noi înșine. O astfel de recunoaștere a alterității celuilalt ce o transformă în obiectul unei cunoașteri obiective reprezintă o suspendare sistematică a pretenției sale.

Întrebarea care se pune aici este dacă avem de a face cu o descriere adecvată a fenomenului hermeneutic. În ce măsură există două orizonturi diferite: cel în care trăiește cel ce înțelege și orizontul istoric în care acesta se transpune? Și în ce măsură este corectă și satisfăcătoare o descriere a artei comprehensiunii istorice în care aceasta este prezentată ca o tehnică de transpunere în orizonturi străine? Există, de fapt, orizonturi închise? Să ne reamintim aici de reproșul lui Nietzsche adresat istorismului, potrivit căruia acesta ar dizolva orizontul împrejmuit de mituri indispensabil existenței unei culturi[234] Ne întrebăm, însă, dacă orizontul propriului prezent este unul închis și dacă poate fi concepută o situație istorică ce ar avea un astfel de orizont închis.

Avem de a face cu o reflectare retrospectivă romantică, cu un fel de robinsonadă a elucidării istorice, cu ficțiunea unei insule de neatins, la fel de artificială precum Robinson însuși ca fenomen originar al lui *solus ipse*? Așa cum individul nu este niciodată singur pentru că el comunică dintotdeauna cu alții, tot astfel orizontul închis care ar cuprinde o cultură constituie o abstracțiune. Mobilitatea istorică a existenței umane se definește prin faptul că această existență nu este legată în mod absolut de o anumită situare și prin urmare nici de un orizont într-adevăr închis. Orizontul este mai curând ceva în care pătrundem și care ne însoțește pe drumul nostru. Cel aflat în mișcare percepe o deplasare a orizonturilor. Astfel, orizontul trecutului – din care se hrănește întreaga viață omenească și care este prezent sub forma tradiției – se află la rândul său în permanentă mișcare. Orizontul care ne cuprinde nu este pus în mișcare abia de către conștiința istorică. Această mișcare a devenit doar conștientă de sine în cadrul acestei conștiințe.

Transpunerea conștiinței noastre istorice în orizonturile istorice nu duce la o dispariție în interiorul unor universuri străine desprinse în întregime de lumea noastră. Aceste universuri formează în ansamblul lor acel orizont vast ce dispune de o mobilitate internă și care cuprinde, dincolo de granițele a ceea ce există în prezent, profunzimea istorică a conștiinței noastre de sine. Există, așadar, un orizont unic care cuprinde tot ce conține în sine conștiința istorică. Trecutul propriu și cel străin către care se îndreaptă conștiința noastră istorică participă la formarea acestui orizont mobil din care se hrănește viața omenească și care o determină pe aceasta constituind proveniența și tradiția acesteia.

Așadar, înțelegerea unei tradiții transmise pretinde, fără îndoială, un orizont istoric. Dar nu poate fi vorba despre obținerea acestui orizont prin transpunerea într-o situație istorică. Este necesar, mai curând, să dispunem dintotdeauna de un orizont pentru a putea să ne transpunem într-o situație. Căci ce este transpunerea de sine? Cu siguranță că nu doar o uitare de sinele propriu. Desigur că acest gest este necesar în măsura în care trebuie să ne imaginăm situația diferită. Însă trebuie să ne aducem pe noi înșine în această situație diferită. Abia acest lucru împlinește sensul transpunerii de sine. Transpunându-ne în situația altuia îl vom înțelege, adică vom conștientiza alteritatea, individualitatea insolubilă a celuilalt tocmai prin faptul că *ne* transpunem în situația lui.

O astfel de transpunere de sine nu reprezintă nici transferarea empatică a unei individualități asupra alteia și nici aservirea celuilalt propriilor criterii. Ea semnifică, de asemenea, ridicarea la o generalitate superioară ce depășește nu doar propria particu-

[234] Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen* II.

laritate ci şi particularitatea celuilalt. Conceptul „orizontului" este adecvat în acest caz deoarece exprimă clar-viziunea superioară de care trebuie să dispună cel care înțelege. Obținerea unui orizont înseamnă întotdeauna însuşirea unei priviri ce trece dincolo de proximitate pentru a o zări într-un ansamblu mai amplu şi potrivit dimensiunilor ei juste – nu pentru a face abstracție de aceasta. Ipoteza, preluată de la Nietzsche, a unei multitudini de orizonturi succesive în care conştiința istorică ne învață să ne transpunem nu oferă o descriere adecvată a acestei conştiințe istorice. Cel care uită de sine în acest fel nu dispune de un orizont istoric, iar argumentarea lui Nietzsche referitoare la prejudicierea vieții de către cercetarea istorică nu vizează de fapt conştiința istorică, ci înstrăinarea de sine pe care o suferă aceasta atunci când adoptă metodica ştiinței moderne drept esența sa propriu-zisă. După cum am mai subliniat, o conştiință cu adevărat istorică ia mereu în considerare propriul prezent, şi anume plasându-se pe sine însăşi precum şi alteritatea istorică într-o perspectivă corectă. Dobândirea unui orizont istoric pretinde, desigur, un efort propriu. Ceea ce se plasează în proximitatea noastră imediată ne umple întotdeauna de speranță şi teamă, astfel încât întâmpinăm mărturiile trecutului marcați de o astfel de tendențiozitate. Iată motivul pentru care una din sarcinile noastre permanente este aceea de a înfrâna adaptarea pripită a trecutului la expectanțele noastre de sens. Abia astfel vom reuşi să auzim tradiția aşa cum se face aceasta auzită potrivit propriului ei sens diferit.

Am arătat mai sus că acest lucru se petrece sub forma unui proces de detaşare. Să examinăm acum ce anume este cuprins în conceptul detaşării. Detaşarea implică întotdeauna o interacțiune. Ceea ce urmează să fie detaşat trebuie să se detaşeze de un altceva care trebuie, invers, să se detaşeze la rândul său de acesta. Astfel, orice detaşare face, implicit, vizibil lucrul de care se detaşează ceva. Am descris anterior acest lucru drept aruncare-în-joc (*Ins-Spiel-bringen*) a prejudecăților. Am pornit de la faptul că o situație hermeneutică este determinată de prejudecățile pe care le purtăm cu noi. De aceea, ele formează orizontul unui prezent. Ele reprezintă acel ceva dincolo de care nu suntem capabili să privim. Nu există nici un fel de fond stabil de opinii şi valorizări ce determină şi îngrădesc orizontul prezentului şi care formează fundamentul solid pornind de la care se detaşează alteritatea trecutului.

În realitate, orizontul prezentului se află într-o formare continuă în măsura în care suntem nevoiți să testăm în permanență toate prejudecățile noastre. De această punere la încercare aparține, nu în ultimul rând, întâlnirea cu trecutul şi comprehensiunea tradiției din care ne provenim. Prin urmare, orizontul prezentului nu se formează nicidecum fără participarea trecutului. Orizontul prezentului nu există în sine, aşa cum nu există nici o pluralitate de orizonturi istorice pe care ar trebui să le adjudecăm. *Comprehensiunea este întotdeauna un proces de fuzionare al unor presumtive orizonturi existente pentru sine.* Cunoaştem forța unor astfel de fuzionări înainte de toate din experiența unor epoci mai vechi şi din raportarea acestora față de sine şi față de originea lor. Acțiunea determinantă a tradiției conține în permanență astfel o de fuzionare. Căci în ea vechiul şi noul se îngemănează mereu, formând o valoare vie, fără ca cele două să se detaşeze explicit unul de celălalt.

Dacă nu există astfel de orizonturi detaşate, atunci care este, în fond, motivul pentru care vorbim despre o „fuzionare a orizonturilor" şi nu pur şi simplu despre formarea acelui orizont unic care îşi mută granița înapoi în profunzimea tradiției? Formularea acestei întrebări echivalează cu o recunoaştere a caracterului special al situației în care înțelegerea devine o sarcină ştiințifică, precum şi a necesității de a formula această situație

drept o situație hermeneutică. Orice confruntare cu tradiția efectuată prin intervenția unei conștiințe istorice resimte tensiunea dintre text și prezent. Sarcina hermeneutică este aceea de a nu oculta această tensiune printr-o adaptare naivă, ci dezvoltarea ei conștientă. Din acest motiv, proiectarea unui orizont istoric care se distinge de orizontul prezentului face parte în mod necesar din comportamentul hermeneutic. Conștiința istorică este conștientă de propria ei alteritate și efectuează din acest motiv o detașare a orizontului tradiției de propriul orizont. Pe de altă parte, însă, aceasta formează un fel de strat suplimentar aplicat asupra unei tradiții active în continuare. Prin urmare ea reunește în același timp elementele detașate pentru a realiza o mediere cu sine însăși în unitatea orizontului istoric pe care și-l câștigă pe această cale.

Proiectul orizontului istoric constituie, așadar, doar o fază în cadrul efectuării comprehensiunii și nu se consolidează devenind o formă a înstrăinării de sine a unei conștiințe trecute, ci este ajuns din urmă de orizontul de înțelegere al prezentului. În cadrul efectuării comprehensiunii se produce o fuzionare a orizonturilor veritabilă care realizează odată cu proiectarea orizontului istoric și suprimarea acestuia. Vom numi efectuarea controlată a unei astfel de fuzionări: vigilența conștiinței eficacității istorice. Deși această sarcină a fost ocultată de pozitivismul estetico-istoric – situat în siajul hermeneuticii romantice –, în ea rezidă problema centrală a hermeneuticii în general. Este vorba despre problema *aplicării*, ce rezidă în orice comprehensiune.

2. Recuperarea problemei hermeneutice fundamentale

a) Problema hermeneutică a aplicării

Această problemă mai deținea încă un loc sistematic în tradiția mai veche a hermeneuticii care dispare întru totul în conștiința de sine istorică a teoriei postromantice a științei. Problema hermeneutică se structura în felul următor: exista o distincție între *subtilitas intelligendi* și *subtilitas explicandi* – cu alte cuvinte, între înțelegere și explicitare –, iar pietismul adăuga o a treia categorie: *subtilitas applicandi*, aplicarea (vezi, de exemplu, la J. J. Rambach). Aceste trei componente constituiau modalitatea efectuării comprehensiunii. Toate cele trei sunt denumite în mod semnificativ „subtilitas", cu alte cuvinte nu sunt considerate drept metode de care dispunem, cât mai curând drept o capacitate ce pretinde un rafinament special al spiritului[235]

După cum am văzut, problema hermeneutică și-a dobândit semnificația sistematică grație descoperirii romantice a unității interioare dintre *intelligere* și *explicare*. Interpretarea (*Auslegung*) nu este un act ce se adaugă ulterior și în mod ocazional înțelegerii. Înțelegerea este întotdeauna interpretare, iar interpretarea este, în consecință, forma explicită a înțelegerii. Această idee este legată de constatarea potrivit căreia limba interpretării și conceptualitatea formează la rândul lor un element structural intim al înțelegerii. Acest lucru determină o deplasare – asupra căreia vom mai reveni – a problemei limbii în centrul filozofării după ce aceasta a ocupat o poziție periferică.

Fuzionarea internă a comprehensiunii și interpretării a condus, însă, la expulzarea celui de-al treilea moment al problemei hermeneutice, *aplicarea*, din ansamblul hermeneuticii.

---

[235] *Institutiones hermeneuticae sacrae* (1723) ale lui Rambach îmi sunt cunoscute prin intermediul prezentării rezumative a lui Morus, în care se pot citi următoarele: Solemus autem intelligendi explicandique subtilitatem (soliditatem vulgo).

Aplicarea edificatoare a Scripturii, bunăoară, în cadrul predicii (*Verkündung*) părea cu totul diferită de înțelegerea istorică și teologică a acesteia. Însă considerațiile noastre ne-au condus la concluzia că în cadrul comprehensiunii se produce întotdeauna un fel de aplicare a textului ce trebuie înțeles asupra situației prezente a interpretului. Afirmând că aplicarea se alătură comprehensiunii și interpretării în cadrul aceluiași proces unitar, suntem obligați să păşim dincolo de hermeneutica romantică. Prin aceasta nu ne întoarcem înapoi la distincția tradițională a celor trei „subtilități" despre care vorbea pietismul. Afirmăm, dimpotrivă, că aplicarea reprezintă o componentă integrantă a procesului hermeneutic, asemenea comprehensiunii și interpretării[236]

Dezbaterea hermeneutică de până acum ne oferă prilejul să expunem acest punct de vedere potrivit semnificației sale sistematice. Pentru aceasta putem invoca pentru început istoria uitată a hermeneuticii. Era un lucru odinioară de la sine înțeles că sarcina hermeneuticii este aceea de a adapta sensul unui text situației concrete în care acesta se exprimă. Modelul originar de la care pornește această idee este tălmăcitorul voinței divine, capabil să interpreteze limbajul oracolului. Însă tălmăcitorul nu are nici până în ziua de azi sarcina de a reda pur și simplu afirmațiile partenerului de negociere; el trebuie să afirme opinia acestuia după cum i se pare că ar fi necesar în raport cu situația de dialog reală în care el este singurul cunoscător al ambelor limbi uzate în cadrul negocierii.

În mod analog, istoria hermeneuticii ne învață că pe lângă hermeneutica filologică exista cea teologică și cea juridică, care formau împreună cu cea filologică noțiunea completă de hermeneutică. Desprinderea hermeneuticii filologice și a istoriei din mănunchiul celorlalte discipline hermeneutice, afirmându-se ca metodologii ale cercetării în cadrul științelor spiritului, este o consecință a dezvoltării conștiinței istorice în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea.

Legătura strânsă ce unea inițial hermeneutica *filologică* cu cea *juridică* și cea *teologică* își avea originea în recunoașterea aplicării ca o componentă integratoare a întregii comprehensiuni. Atât pentru hermeneutica juridică, cât și pentru cea teologică, este constitutivă tensiunea dintre textul instituit – al legii sau al Evangheliei – și sensul atins de aplicarea sa în momentul concret al exegezei, fie că este vorba despre o sentință sau o predică. O lege nu se vrea înțeleasă istoric; ea trebuie să se concretizeze prin interpretare, potrivit valabilității sale juridice. Tot astfel, un text religios nu se vrea conceput ca un simplu document istoric, ci trebuie înțeles astfel încât să își exercite eficacitatea soteriologică. Acest lucru implică în ambele cazuri – în orice moment, cu alte cuvinte în orice situație concretă – o înțelegere mereu reînnoită a textului, fie el al unei legi sau al Bunei Vestiri, dacă se urmărește o înțelegere adecvată a acestuia, cu alte cuvinte una adecvată exigenței pe care textul o formulează. Comprehensiunea este aici dintotdeauna o aplicare.

În ceea ce ne privește, am pornit de la ideea că și comprehensiunea practicată în științele spiritului este una în mod esențial istorică, cu alte cuvinte, că și acolo textul este înțeles doar fiind înțeles de fiecare dată altfel. Tocmai aceasta era caracteristica sarcinii unei hermeneutici istorice: radiografierea reflexivă a tensiunii existente în relația dintre identitatea chestiunii comune și situația variabilă în care aceasta urmează să fie înțeleasă. Am plecat de la faptul că mobilitatea istorică a comprehensiunii – marginalizată de către hermeneutica romantică – reprezintă centrul veritabil al interogației hermeneutice adecvate conștiinței istorice. Observațiile noastre referitoare la importanța tradiției pentru conștiința istorică porneau de la analiza heideggeriană a hermeneuticii facticității și

[236] [Din păcate, această afirmație limpede este adesea ignorată de ambele părți în cadrul discuției hermeneutice.]

încercau să o fructifice în favoarea unei hermeneutici a ştiinţelor spiritului. Am arătat că înţelegerea nu este o metodă prin care conştiinţa investigatoare se apleacă asupra obiectului pe care îl selectează şi îl aduce în lumina unei cunoaşteri obiective, ci presupune mai curând situarea în survenirea tradiţiei. *Comprehensiunea însăşi s-a dovedit a fi o survenire*, iar sarcina filozofică a hermeneuticii este aceea de a se întreba ce fel de înţelegere este una deplasată în sine însăşi de către dinamica istorică şi ce fel de ştiinţă este cea căreia îi revine o astfel de înţelegere.

Suntem perfect conştienţi că, odată cu aceasta, conştiinţa de sine a ştiinţei se vede confruntată cu o exigenţă neobişnuită. Reflecţiile noastre încercau diminuarea acestei exigenţe arătând că ea constituie rezultatul convergenţei unor probleme numeroase. Teoria hermeneutică de până acum se dezagregheză în distincţii pe care ea însăşi nu le poate susţine. Acest lucru devine evident tocmai acolo unde se caută o teorie universală a comprehensiunii. Astfel, diferenţiind între o interpretare cognitivă, una normativă şi una reproductivă, aşa cum o face E. Betti în *Teoria generală a interpretării*[237] – o lucrare clădită pe o admirabilă cunoaştere a domeniului şi o privire de ansamblu suverană –, vom intra în impas în momentul în care vom încerca o repartizare a fenomenelor în funcţie de această clasificare. Acest lucru este valabil deocamdată pentru interpretarea practicată în ştiinţă. Cuplării interpretării teologice cu cea juridică şi asocierii acesteia cu o funcţie normativă i se poate replica invocându-l pe Schleiermacher, care leagă, invers, interpretarea teologică de cea generală – care pentru el este exegeza filologic-istorică. Într-adevăr, falia dintre funcţia cognitivă şi cea normativă despică în două hermeneutica teologică şi poate fi cu greu astupată cu ajutorul unei distincţii între cunoaşterea ştiinţifică şi aplicarea ei ulterioară edificatoare. Aceeaşi falie străbate în mod evident şi interpretarea juridică, în măsura în care cunoaşterea sensului unui text juridic şi aplicarea acestuia într-un litigiu nu reprezintă două acte disparate, ci un proces unitar.

Dar chiar şi interpretarea reproductivă – care pare a fi cea mai îndepărtată de tipurile de interpretare tratate până acum – prin intermediul căreia sunt performate poezia şi muzica – iar existenţa lor propriu-zisă este conferită abia de către performarea lor[238] – poate fi doar cu greu considerată o modalitate autonomă a interpretării. Şi ea este străbătută de falia dintre funcţia cognitivă şi cea normativă. Nimeni nu va putea să pună în scenă o piesă, să recite o poezie sau să prezinte o compoziţie muzicală fără să înţeleagă şi să vizeze în cadrul reproducerii şi interpretării sensul originar al textului. În acelaşi timp, nimeni nu va putea realiza această interpretare reproductivă fără să ia în considerare în cadrul convertirii textului, în apariţia sa sensibilă acel factor normativ ce limitează exigenţa unei reproduceri adecvate stilistic prin voinţa stilistică a prezentului. Dacă ne vom gândi, dincolo de toate acestea, şi la modul în care traducerea unor texte străine, dar şi lectura corectă a unui text îşi asumă uneori acelaşi travaliu explicativ ca şi exegeza filologică – astfel încât cele două se întrepătrund –, devine inevitabilă concluzia potrivit căreia distincţia între interpretarea cognitivă, normativă şi reproductivă nu are o valabilitate de principiu, ci circumscrie un fenomen unitar.

Dacă lucrurile stau astfel, atunci apare sarcina *redefinirii hermeneuticii ştiinţelor spiritului din perspectiva celei juridice şi teologice*. Pentru aceasta va trebui să apelăm la ceea ce am obţinut în

[237] Vezi supra, p. 200, tratatul citat al lui Betti, precum şi opera sa monumentală: *Allgemeine Auslegungslehre*, 1967. [Vezi în legătură cu aceasta, înainte de toate, „Hermeneutik und Historismus", *Ges. Werke*, Bd. 2, pp. 387-424) şi lucrarea mea, „Emilio Betti und das idealistiche Erbe", în: *Quaderni Fiorentini* 7 (1978), pp. 5-11; *Ges. Werke*, Bd 4]

[238] Vezi în cadrul părţii I. analiza dedicată ontologiei operei de artă.

urma analizei noastre, şi anume la ideea că hermeneutica romantică şi culminarea ei în interpretarea psihologică, adică în descifrarea şi sondarea individualităţii celuilalt, abordează mult prea unilateral problema comprehensiunii. Observaţiile de până acum ne interzic să divizăm problema hermeneutică în funcţie de subiectivitatea interpretului şi sensului ce trebuie înţeles. O asemenea operaţiune ar porni de la o situare opozitivă falsă ce nu ar putea fi depăşită nici prin recunoaşterea dialecticii subiectivului şi a obiectivului. Diferenţierea unei funcţii normative faţă de una cognitivă destramă ceea ce formează în mod vădit un întreg. Sensul legii, care se dovedeşte în aplicarea ei normativă, nu este un lucru în mod fundamental diferit de sensul lucrului care se reliefează în înţelegerea unui text. Este cât se poate de greşit să întemeiem posibilitatea înţelegerii textelor pe premisa „congenialităţii" menite să unifice creatorul şi interpretul unei opere. Dacă lucrurile ar sta într-adevăar astfel, atunci situaţia ştiinţelor spiritului ar fi destul de sumbră. Miracolul comprehensiunii constă, mai curând, în faptul că această cogenialitate nu este indispensabilă pentru cunoaşterea elementului cu adevărat relevant şi care poartă originar un sens în interiorul tradiţiei. Suntem capabili să ne deschidem în faţa exigenţei superioare a textului şi să ne conformăm înţelegând semnificaţiei sub forma căreia acesta ni se adresează. Hermeneutica în cadrul filologiei şi ştiinţelor istorice ale spiritului nu reprezintă o „cunoaştere autoritară" (*Herrschaftswissen*)[239], adică o apropriere sub forma unei luări în stăpânire, ci se subordonează pe sine exigenţei dominatoare a textului. Hermeneutica juridică şi cea teologică au aici o funcţie exemplară. Interpretarea voinţei legislative şi interpretarea făgăduielii divine nu constituie, în mod evident, forme ale autorităţii ci ale slujirii. Aflate în slujba a ceea ce trebuie să dobândească valabilitate, ele sunt interpretări ce implică o aplicare. Teza pe care o formulăm aici este aceea că hermeneutica istorică trebuie să efectueze un travaliu aplicativ deoarece se află la rândul ei în slujba consacrării unui sens prin faptul că surmontează în mod explicit şi conştient distanţa istorică dintre interpret şi text şi depăşeşte înstrăinarea de sens pe care o suferă textul[240]

b) Actualitatea hermeneutică a lui Aristotel[241]

În această fază a cercetării noastre se conturează un complex problematic pe care l-am atins deja de câteva ori în treacăt. Dacă miza propriu-zisă a problemei hermeneutice este aceea de a arăta că tradiţia trebuie să fie înţeleasă de fiecare dată în mod diferit, deşi mereu drept aceeaşi, atunci ea vorbeşte, din punct de vedere logic, despre raportul dintre general şi particular. Comprehensiunea este atunci un caz special al aplicării unui lucru general asupra unei situaţii concrete şi particulare. Odată cu aceasta *etica aristotelică* dobândeşte pentru noi o însemnătate deosebită pe care am schiţat-o deja în cadrul consideraţiilor introductive privitoare la teoria ştiinţelor spiritului[242] Desigur că Aristotel nu vorbeşte despre problema hermeneutică şi nici măcar despre dimensiunea istorică a acesteia, ci

---

239 Vezi distincţiile ce apar la Max Scheler, *Wissen und Bildung* (1927), p. 26.

240 [Ca de atâtea ori, discuţia rămâne limitată excesiv asupra situaţiei speciale a ştiinţelor istorice ale spiritului şi a „fiinţei faţă de text" Lărgirea urmărită, de fapt, constant asupra limbajului şi dialogului se produce abia în partea a III-a – şi odată cu aceasta circumscrierea principială a distanţei şi alterităţii. Vezi în mod special p. 227 sq.]

241 [Vezi studiul meu, „Zwischen Phänomenologie und Dialektik – Versuch einer Selbstkritik", în *Ges. Werke*, Bd. 2, precum şi trimiterea care se face acolo la „înţelepciunea practică", *Ges. Werke*, Bd. 5, pp. 230-248]

242 Vezi p. 22 sq., 35.

despre evaluarea justă a rolului pe care îl joacă rațiunea în cadrul acțiunii morale. Dar tocmai acest lucru ne interesează aici, şi anume că se vorbeşte despre raţiune şi cunoaştere (*Wissen*), ce nu sunt desprinse dintr-o ființă devenită, ci se determină dinspre aceasta şi sunt determinante pentru aceasta. Limitând „intelectualismul" socratic-platonician în privința problemei binelui, Aristotel devine, după cum se ştie, întemeietorul eticii ca disciplină independentă de metafizică. Criticând ideea platoniciană a binelui pe care o consideră o universalitate goală, el îi opune acesteia întrebarea privitoare la binele omenesc, la binele pentru acțiunea umană[243] Identificarea între virtute şi cunoaştere – „arete" şi „logos" –, aşa cum se situează aceasta la baza teoriei socratic-platoniciene despre virtute, se dovedeşte a fi o exagerare. Aristotel o readuce la măsura ei justă demonstrând că ceea ce susține cunoaşterea morală a omului este *orexis*, „dorința" (*Streben*) şi configurarea acesteia ca o dispoziție habituală (*hexis*). Conceptul de etică poartă în denumirea sa o trimitere la această fundamentare aristotelică a „arete" în practicare şi „ethos".

Civilitatea omenească diferă în mod esențial de natură prin faptul că în ea nu acționează pur şi simplu capacități şi forțe; omul se defineşte ca om abia prin ceea ce face şi în funcție de comportamentul său. Dar acest lucru înseamnă că – fiind astfel – el se comportă într-un anumit mod. Acesta este sensul potrivit căruia Aristotel opune „ethos"-ul lui „physis" ca zonă în care, deşi nu domină absența regulilor, nu cunoaşte legitatea naturii, ci mobilitatea şi regularitatea limitată a statutului omenesc şi a modalităților conduitei umane.

Întrebarea ce se ridică acum este cum ar putea să existe o cunoaştere teoretică privind ființa morală a omului şi ce rol joacă cunoaşterea (adică „logos"-ul) pentru ființa morală a omului. Dacă ceea ce este bun pentru om se întâlneşte de fiecare dată în concretul situației practice în care acesta se găseşte, atunci cunoaşterea morală trebuie să realizeze tocmai acest lucru, şi anume să remarce ce anume pretinde din partea sa situația concretă. Altfel zis, cel care acționează trebuie să vadă situația concretă în lumina a ceea ce i se pretinde la modul general. Însă acest lucru înseamnă, invers, că o cunoaştere în general incapabilă să se aplice situației concrete rămâne una lipsită de sens şi amenință chiar să oculteze exigențele concrete ce rezultă din situația dată. Această stare de lucruri ce exprimă esența reflecției morale transformă etica nu doar într-o problemă dificilă din punct de vedere metodic, ci *conferă în acelaşi timp o relevanță morală problemei metodei.* Aristotel subliniază, în opoziție față de teoria binelui marcată de teoria platoniciană a ideilor, faptul că în „filozofia practică" nu poate fi vorba despre o exactitate de cel mai înalt rang, precum cea atinsă de un matematician. Revendicarea unei astfel de exactități ar fi mai curând improprie în acest caz. E nevoie doar de luminarea contururilor lucrurilor şi de a ajuta astfel într-o anumită măsură conştiința morală prin creionarea unor profiluri[244] Însă modul în care această asistare ar putea deveni posibilă constituie deja o problemă morală. Căci una din caracteristicile esențiale ale fenomenului moral este aceea că omul care acționează trebuie să fie în cunoştință de cauză şi să decidă, fără a putea fi degrevat în vreun fel de această sarcină. Prin urmare, este hotărâtor pentru un demers corect privitor la o etică filozofică ca acesta să nu uzurpe poziția conştiinței morale fără să caute în acelaşi timp o învățătură „istorică", pur teoretică; el trebuie să asiste conştiința morală în ceea ce priveşte clarificarea de sine a acesteia prin limpezirea fenomenelor în conturul lor. Acest lucru presupune o serie de chestiuni din partea celui ce urmează să primească acest ajutor

[243] *Eth. Nic.* A4 [Vezi, totuşi, între timp tratatul meu proiectat pentru vol. 7 al *Ges. Werke*, *Die Idee des Guten zwischen Plato und Aristoteles.*]

[244] Vezi *Eth. Nic.* A7 şi B2.

– auditorul prelegerii aristotelice. El trebuie să dispună de o maturitate existențială suficientă pentru a nu solicita din partea învățăturii de care are parte nimic altceva decât ceea ce aceasta poate şi are voie să îi ofere. Formulând lucrurile în mod pozitiv: el trebuie să-şi fi dezvoltat deja singur prin practicare şi educație o anumită conduită a cărei conservare şi consolidare în situațiile concrete ale vieții sale, printr-un comportament corect, rămâne preocuparea sa permanentă[245]

După cum se vede, problema metodei este determinată în totalitate pornind dinspre obiect – un principiu aristotelic universal; pentru noi este importantă examinarea mai atentă a relației speciale dintre ființa morală şi conştiința morală, pe care Aristotel o dezvoltă în *Etica* sa. El rămâne socratic într-o asemenea măsură încât definește cunoaşterea drept o componentă esențială a ființei morale, iar pe noi ne interesează tocmai echilibrul dintre moştenirea socratic-platoniciană şi componenta „ethos"-ului, pusă în valoare de către Aristotel. *Căci problema hermeneutică se delimitează la rândul ei, în mod vădit, de o cunoaştere „pură", desprinsă de propria ființă.* Am vorbit despre apartenența interpretului la tradiția cu care acesta are de a face şi am văzut în comprehensiunea însăşi un factor al survenirii. Contaminarea hermeneuticii şi cercetării istorice a secolului al XIX-lea cu metodele obiectivatoare ale științei moderne ne-a apărut drept consecința unei reificări (*Vergegenständlichung*) false. Exemplul aristotelic este chemat să contribuie la demascarea şi evitarea acestui fenomen. Cunoaşterea morală, aşa cum este descrisă de către Aristotel, nu este în mod evident o cunoaştere obiectuală. Cel care cunoaşte nu se plasează în fața unei stări de lucruri pe care o constată doar, ci este afectat în mod nemijlocit de ceea ce cunoaşte. Este vorba despre un lucru pe care îl are de făcut[246]

Este limpede că aici nu este vorba despre cunoaşterea ştiințifică. Delimitarea lui Aristotel între înțelepciunea practică (*phronesis*) şi cunoaşterea teoretică (*episteme*) este, de aceea facilă, mai ales dacă luăm în considerare faptul că ştiința, reprezentată de modelul matematicii, este pentru greci o cunoaştere despre imuabil, o cunoaştere care se sprijină pe demonstrare şi care poate fi, prin urmare, însuşită de către oricine. O hermeneutică a ştiințelor spiritului nu ar avea, cu siguranță, nimic de învățat din distincția între înțelepciunea practică şi cunoaşterea de tipul matematicii. În raport cu o astfel de ştiință „teoretică", ştiințele spiritului sunt legate mai curând de înțelepciunea practică; sunt „ştiințe morale". Obiectul lor este omul şi ceea ce acesta cunoaşte despre sine. Însă el acționează, iar cunoaşterea de care dispune astfel despre sine nu urmăreşte să constate ceea ce este. Cel care acționează are de a face, mai curând, cu ceva ce nu este mereu aşa cum este, ci care poate fi şi altfel. El descoperă în el ceva unde trebuie să intervină acționând. Cunoaşterea sa este menită să-i călăuzească *acțiunea.*

Aici se află problema propriu-zisă a înțelepciunii practice, care îl preocupă pe Aristotel în *Etica* sa. Călăuzirea acțiunii de către o cunoaştere se produce înainte de toate – şi în mod exemplar – acolo unde grecii vorbesc despre „techne". Aceasta este iscusința, ştiința meşteşugarului care ştie să producă un anumit lucru. Întrebarea este dacă şi înțelepciunea practică este la rândul ei o cunoaştere de acest tip. Acest lucru ar însemna că este o cunoştință despre cum trebuie să ne producem pe noi înşine. Este într-adevăr adevărat că omul învață să se facă pe sine aşa cum ar trebui să fie tot astfel cum meşteşugarul învață să

[245] Capitolul final al *Eticii Nicomahice* expune pe larg această exigență şi fundamentează astfel trecerea către problematica *Politicii.*

[246] Vom urma în continuare cartea a VI-a a *Eticii nicomahice.* [A fost publicată între timp o analiză dedicată cărții a VI-a, redactată în 1930, sub titlul „Praktisches Wissen" (*Înțelepciunea practică*; n. trad.), în *Ges. Werke*, Bd. 6, pp. 230-248.]

facă ceea ce trebuie să fie conform cu planurile şi voința sa? Se proiectează omul pe sine în raport cu propriul său „eidos", aşa cum meşteşugarul poartă în sine un „eidos" a ceea ce vrea să producă şi ştie să-l întruchipeze în material? După cum se ştie, Socrate şi Platon au aplicat, într-adevăr, conceptul de techne asupra conceptului ființei omului şi nu se poate nega faptul că au descoperit astfel un lucru adevărat. Modelul lui techne are, cel puțin în domeniul politicului, o funcție eminent critică, deoarece el dezvăluie inconsistența a ceea ce numim artă a politicii, în privința căreia oricine face politică, aşadar fiecare cetățean, consideră că este versat. Este semnificativ faptul că știința meşteşugarului este singura despre care Socrate admite în faimoasa prezentare a experienței pe care a făcut-o cu compatrioții săi, că în domeniul acesteia există cunoaştere autentică[247]. Însă meşteşugarii îl dezamăgesc la rândul lor. Știința lor nu este cea adevărată, cea care defineşte omul şi cetățeanul ca atare. Şi cu toate acestea, ea este o cunoaştere veritabilă; o artă şi o abilitate veritabile şi nu doar măsură maximă a experienței. Ea concordă în acest punct, în mod evident, cu adevărata înțelepciune practică în căutarea căreia se află Socrate. Ambele formează o cunoaştere prealabilă şi urmăresc să determine şi să călăuzească o acțiune. Prin urmare, ele rebuie să includă aplicarea cunoaşterii în cazul unei sarcini concrete.

Acesta este punctul în care analiza aristotelică a înțelepciunii practice poate fi pusă în legătură cu problema hermeneutică a științelor moderne ale spiritului. Desigur, în cazul conştiinței hermeneutice nu este vorba nici de o cunoaştere tehnică şi nici de o înțelepciune practică. Însă aceste două modalități ale cunoaşterii conțin, cu toate acestea, *aceeaşi sarcină a aplicării* pe care am identificat-o drept dimensiunea problematică centrală a hermeneuticii. Este, într-adevăr, limpede că „aplicarea" nu înseamnă acelaşi lucru de o parte şi de alta. Între techne-ul ce poate fi transmis şi ceea ce este dobândit prin experiență există o tensiune extrem de stranie. Cunoaşterea prealabilă de care dispune cineva care a deprins un meşteşug nu este în mod necesar superioră în practică aceleia de care dispune un individ neinstruit dar experimentat. Deşi lucrurile stau astfel, nu vom numi cunoaşterea prealabilă a lui techne una „teoretică", cu atât mai mult cu cât experiența se adaugă de la sine în utilizarea acestei cunoaşteri. Ea vizează în continuare, în calitate de cunoaştere, praxisul şi, chiar dacă materialul aspru nu se supune întotdeauna celui priceput în meşteşugul său, Aristotel poate aminti, totuşi, cu îndreptățire cuvintele poetului: „arta iubeşte hazardul, hazardul iubeşte arta". Cu alte cuvinte: de reuşita fericită are parte de cele mai multe ori cel care şi-a învățat bine meşteşugul. Prin techne se dobândeşte în prealabil o dominare autentică a lucrului, fapt revendicat într-un fel şi pentru înțelepciunea practică. Căci este limpede şi în cazul acesteia că experiența va fi întotdeauna insuficientă pentru luarea unei decizii morale juste. Se cere aici o călăuzire prealabilă a acțiunii de către conştiința morală însăşi. Şi, în acest caz, nici chiar relația incertă, existentă în cazul lui techne, dintre cunoaşterea prelabilă şi reuşita particulară nu va putea fi considerată satisfăcătoare. Există, de bună seamă, o corespondență reală între perfecțiunea conştiinței morale şi perfecțiunea capacității productive, a lui techne, însă este limpede că cele două nu sunt identice.

Dimpotrivă, deosebirile sunt de-a dreptul săritoare în ochi. Este evident că omul nu dispune de sine aşa cum dispune meşteşugarul de materialul cu care lucrează. El nu este capabil să se producă pe sine aşa cum produce altceva. De aceea, cunoştința pe care o are despre sine în existența sa morală va trebui să fie diferită, o cunoaştere ce poate fi detaşată de acea cunoaştere prin care se dirijează o producere. Aristotel formulează această diferență cu îndrăzneală, numind această cunoaştere o ştiință despre sine (*Sich- Wissen*),

[247] Platon, *Apol.* 22 cd.

adică o știință pentru sine (*Für-Sich-Wissen*)[248] Cu aceasta știința despre sine a conștiinței morale este detașată de cunoașterea *teoretică* într-un mod cât se poate de evident pentru noi. Însă aici rezidă și o delimitare față de cunoașterea *tehnică*, iar Aristotel recurge cu îndrăzenală la expresia destul de ciudată a științei despre sine tocmai pentru a formula această delimitare în ambele direcții.

Delimitarea față de cunoașterea tehnică reprezintă sarcina mai dificilă, dacă „obiectul" acestei cunoașteri este definit ontologic, așa cum o face Aristotel, nu drept o generalitate imuabilă, ci drept un lucru particular susceptibil de schimbare. Căci pare să fie vorba despre o sarcină întru totul analogă. Cel care știe să producă un lucru știe prin aceasta un lucru bun și știe astfel „pentru sine" că este într-adevăr capabil să-l producă acolo unde sunt date condițiile pentru a face acest lucru. El recurge la materialul potrivit și alege mijloacele potrivite de execuție. El trebuie, așadar, să știe să aplice cele învățate în general asupra situației concrete. Este valabil, oare, același lucru și în cazul înțelepciunii practice? Cel care trebuie să ia hotărâri de natură morală a învățat deja întotdeauna ceva. El este condiționat prin educație și cutume astfel încât să știe în general ce este drept. Sarcina deciziei morale este tocmai aceea de a nimeri ceea ce este drept într-o situație concretă, cu alte cuvinte, aceea de a intui corect în situația respectivă ceea ce este drept și de a interveni în această situație. Prin urmare, el este la rândul său obligat să acționeze și să aleagă mijloacele potrivite, iar acțiunea sa trebuie să fie la fel de cumpănită ca și cea a meșteșugarului. De ce este vorba, totuși, de o cunoaștere cu totul diferită?

Analiza aristotelică a lui phronesis oferă o multitudine de elemente ce oferă un răspuns la această întrebare. Căci tocmai universalitatea modului în care Aristotel înțelege să descrie fenomenele constituie caracteristica geniului său. „Empiricul, conceput în sinteza sa, este conceptul speculativ" (Hegel)[249]. Ne vom mulțumi cu prezentarea câtorva puncte relevante pentru discuția noastră.

1. O techne poate fi învățată, dar și uitată. Înțelepciunea practică nu este, însă, învățată și nu poate fi uitată. Nu ne raportăm opozitiv față de aceasta în funcție de întrebarea dacă poate fi învățată sau nu, în analogie cu o abilitate practică, techne, ce poate fi aleasă sau nu. Ne aflăm mai curând dintotdeauna în situația celui care trebuie să acționeze (lăsând la o parte faza imatură în care supunerea față de pedagog ia locul deciziei proprii) și trebuie să dispunem deja de înțelepciune practică și s-o aplicăm. Tocmai din această cauză conceptul aplicării este problematic în cea mai mare măsură. Căci poate fi aplicat doar ceva de care dispunem în prealabil pentru noi. Însă înțelepciunea practică nu este posedată în sensul că o avem deja, aplicând-o apoi asupra situațiilor concrete. Imaginea pe care omul o are despre ceea ce ar trebui să fie, așadar conceptele sale despre ceea ce este drept și ce nu, despre corectitudine, curaj, demnitate, solidaritate etc. (toate fiind concepte ce își găsesc corespondentul în catalogul aristotelic al virtuților) sunt într-un anumit sens modele în funcție de care se orientează. Există, cu toate acestea, o deosebire de principiu față de modelul pe care îl întruchipează, de exemplu, schița unui obiect ce urmează să fie produs în ochii meșterului. Ceea ce este drept, bunăoară, nu poate fi determinat pe deplin în mod independent de situația care solicită din partea mea un lucru

[248] *Eth. Nic.* Z8, 1141 b 33, 1142a 30; *Eth. Eud.* Θ 2, 1246b 36. [Neincluzând aici πολιτικὴ φρόνηρις, Gauthier ratează, după părerea mea, unitatea metodică esențială dintre etica și politica lui Aristotel. (Vezi noua introducere la ediția a doua a *Kommentar zur Nikomachischen Ethik*, Louvain, 1970). Vezi, de asemenea, recenzia mea retipărită în *Ges. Werke*, Bd. 6, pp. 304-306.]

[249] *Werke* 1832, Bd. XIV, p. 341.

drept, în timp ce „eidos"-ul a ceea ce meşteşugarul vrea să producă este pe deplin determinat, şi anume prin întrebuinţarea care îi este destinată.

De bună seamă că ceea ce este drept pare să fie determinat, de asemenea, în mod categoric. Căci ceea ce este drept este formulat prin legi şi conţinut, la rândul său, în regulile generale de conduită ale moralei, care sunt precizate foarte exact şi obligatorii în mod universal, deşi sunt necodificate. Astfel, legislaţia reprezintă o sarcină autonomă ce pretinde cunoaştere şi competenţă. Nu este ea, prin urmare, o techne? Nu constă într-o aplicare a legilor şi regulilor asupra unui caz concret? Nu se vorbeşte despre „arta" judecătorului? Cum se face că ceea ce Aristotel denumeşte drept formă judecătorească a phronesis-ului (*dikastikē phronēsis*) nu este o techne?[250]

Reiese din această reflecţie că aplicarea legilor conţine o problematică juridică specială. Situaţia meşteşugarului este una cu totul diferită. Chiar dacă dispune de o schemă a lucrului şi de regulile de execuţie ale acestuia, el poate fi nevoit să se adapteze unor circumstanţe concrete, cu alte cuvinte, să renunţe la executarea planului în forma sa iniţială. Însă o astfel de renunţare nu înseamnă nicidecum că el îşi perfecţionează astfel ştiinţa sa referitoare la ceea ce urmăreşte. Face doar anumite concesii în cursul execuţiei. Prin urmare, aici este vorba într-adevăr despre aplicarea ştiinţei sale şi despre nedesăvârşirea dureroasă ce se leagă de aceasta.

Dimpotrivă, situaţia celui care „aplică" dreptul este una cu totul diferită. El va trebui să diminueze în anumite situaţii concrete severitatea legii, însă el nu face acest lucru pentru că nu s-ar găsi o posibilitate mai bună, ci fiindcă altfel nu ar fi drept. Diminuând duritatea legii el nu face concesii în privinţa dreptului, ci găseşte, dimpotrivă, o dreptate mai bună. Aristotel exprimă acest lucru cu cea mai mare precizie în cadrul analizei dedicate conceptului de „epieikeia"[251], de „echitate" Epieikeia este amendare a legii[252] Aristotel arată că orice lege există într-o tensiune necesară faţă de caracterul concret al acţiunii, întrucât este generală şi nu poate cuprinde în sine realitatea practică în concreteţea ei deplină. Această problematică a fost deja atinsă în treacăt la început, în cadrul analizei facultăţii de judecare[253] Este limpede că problema hermeneuticii juridice îşi are aici locul ei veritabil[254]. Legea este mereu deficitară, dar nu pentru că are ea însăşi lipsuri, ci deoarece realitatea umană rămâne în mod necesar deficitară faţă de ordinea pe care o vizează legile şi nu permite, de aceea, o aplicare simplă a acestora.

Rezultă deja, din această expunere, că poziţia aristotelică faţă de problema *dreptului natural* este este extrem de subtilă şi nu poate fi, în orice caz, alăturată tradiţiei epocilor ulterioare privind dreptul natural. Ne mulţumim aici cu o schiţare ce plasează în prim plan raportul dintre ideea unui drept natural şi problema hermeneutică[255] Faptul că Aristotel nu respinge pur şi simplu problema dreptului natural rezultă din cele spuse până acum. El nu recunoaşte într-un drept instituit dreptul adevărat, ci vede cel puţin în aşa-numitul considerent al echităţii o sarcină de amendare a legii. El se întoarce astfel împotriva

250 *Eth. Nic.* Z 8.

251 *Eth. Nic.* E 14.

252 „Lex superior preferenda este inferiori", scrie Melanchton explicând raţiunea echităţii (epieikeia). (*Die älteste Fassung von Melanchtons Ethik*, H. Heinbeck (ed.) [Berlin, 1893], p. 29).

253 Supra, p. 39 sq.

254 Ideo adhibenda est ad omnes leges interpretatio quae flectat eas ad humaniorem ac leniorem sententiam (Melanchton 29).

255 Vezi critica excelentă a lui H. Kuhn (în *Zeitschrift f. Politik*, Jg. 3, H. 4, 1956) la adresa lucrării lui L. Strauss, *Naturrecht und Geschichte*, 1953.

convenționalismului extrem sau împotriva pozitivismului juridic, făcând o distincție clară între ceea ce este drept de la natură și un drept după lege[256] Însă distincția urmărită pe această cale nu este, pur și simplu, una între caracterul imuabil al dreptului natural și natura schimbătoare a dreptului pozitiv. Este adevărat că acesta este modul în care Aristotel a fost interpretat în general. Însă acest lucru înseamnă ratarea adevăratei profunzimi a ideii sale. Este neîndoielnic că ideea unui drept imuabil îi era familiară, însă el îl restrânge asupra zeilor și afirmă că printre oameni este variabil nu doar dreptul instituit, ci și cel natural. Aristotel este de părere că o astfel de instabilitate poate fi conciliată, fără doar și poate, cu faptul că este un drept „natural" Sensul acestei afirmații mi se pare a fi următorul: deși există lucruri instituite prin lege, ce constituie o simplă problemă de convenție (cum ar fi, de exemplu, o regulă de circulație precum circularea pe partea dreaptă), există, cu toate acestea, de asemenea, sau poate înainte de toate, lucruri ce nu admit orice convenționalizare umană arbitrară, datorită împotrivirii „naturii lucrurlui". Este, așadar, cât se poate de corect să numim un lucru instituit astfel „drept natural"[257]. În măsura în care natura lucrului acordă un spațiu de manevră instituirii, un astfel de drept natural rămâne, cu toate acestea, variabil. Exemplele aduse de Aristotel din alte domenii fac acest lucru cât se poate de limpede. De exemplu, mâna dreaptă este prin natură mai puternică decât cea stângă, dar nimic nu ne împiedică să o antrenăm pe cea stângă astfel încât să devină la fel de puternică precum cea dreaptă* (Aristotel oferă acest exemplu deoarece constituia, din câte se pare, una din ideile predilecte ale lui Platon). Și mai lămuritor este al doilea exemplu, deoarece aparține domeniului juridic: folosim una și aceeași măsură la cumpărarea vinului, dar ea este mai mare decât cea folosită la vânzare. Aristotel nu se referă la încercarea de înșelare a celuilalt în comerțul cu vin, ci mai curând la faptul că acest comportament corespunde unei libertăți a ceea ce este drept permisă între anumite limite stabilite. Un alt exemplu înfățișează, în sfârșit, cu cea mai mare claritate că statul cel mai bun „este pretudindeni unul singur" , dar în modul în care „focul arde peste tot la fel, și aici în Grecia precum dincolo în Persia"**

Teoria ulterioară a dreptului natural interpretează acest pasaj, în ciuda literei sale, în sensul că Aristotel ar compara astfel imuabilitatea dreptului cu caracterul neschimbător al legilor naturii[258] Dimpotrivă, ideea dreptului natural are pentru Aristotel doar o funcție critică, după cum reiese din această opoziție. Întrebuințarea dogmatică a acestuia nu este permisă, adică nu avem voie să conferim anumitor conținuturi juridice o inviolabilitate

[256] *Eth. Nic.* E 10. Distincția ca atare este, după cum se știe, de origine sofistă, însă își pierde sensul distructiv prin intermediul „legării" platoniciene a logos-ului, iar semnificația sa pozitivă intrajuridică (*innnerrechtlich*) devine limpede prin intermediul lui Aristotel și în *Politikos* (p. 221 sq.) al lui Platon.

[257] Raționamentul expus în pasajul paralel din *Magn. Mor.* A 33, 1194 b30 – 95 a7 devine inteligibil doar pe această cale: μὴ εἰ μεταβάλλει διὰ τὴν ἡμετέραν χρῆσιν, διὰ τοῦτ' οὐκ ἔστι δίκαιον φύσει.

* *În traducerea românească a Eticii Nicomahice* (Editura științifică și enciclopedică, București, 1988; traducere, studiu introductiv, comentarii și index de Stella Petecel) găsim următoarea formulare a acestui exemplu: „...de pildă, mâna dreaptă este prin natură superioară celei stângi și totuși orice om poate deveni ambidextru." (1134 b 34); n. trad.

** În traducerea amintită mai sus aceste pasaje sună în felul următor: „forma de guvernământ conformă cu natura este una singură pretutindeni și ea este cea mai bună" (1134 b 27), respectiv „focul arde la fel și aici și în Persia" (1135 a 5); n. trad.

[258] Vezi Melanchton, lucr. cit. , p. 28.

proprie dreptului natural. Ideea dreptului natural este indispensabilă și în opinia lui Aristotel având în vedere caracterul în mod necesar deficitar al tuturor legilor în vigoare și devine actuală în special acolo unde intervine considerentul echității, care găsește cu adevărat ceea ce este drept. Însă funcția sa este una critică în măsura în care recursul la dreptul natural este legitim doar în cazul apariției unei discrepanțe între un drept și altul.

Problema specială a dreptului natural pe care Aristotel o discută in extenso nu ne interesează aici ca atare, ci datorită semnificației ei de principiu. Ceea ce Aristotel ne arată aici este valabil pentru toate noțiunile de care omul dispune cu privire la ceea ce el ar trebui să fie și nu doar în ceea ce privește problema dreptului. Toate aceste noțiuni nu constituie doar un ideal arbitrar determinat de convenții. În ciuda varietății pe care o manifestă conceptele morale în epoci diferite și la popoare diferite, există și aici un fel de natură a lucrului. Aceasta nu înseamnă că natura lucrului, idealul vitejiei de pildă, ar constitui un criteriu stabil accesibil și aplicabil pentru noi. Aristotel admite, mai curând, și în cazul profesorului de etică ceea ce este valabil în opinia sa pentru oameni în genere, și anume că și acesta se situează întotdeauna într-o condiționare moral-politică, dobândind din această poziție o imagine a lucrului. El însuși nu vede în reprezentările directoare pe care le descrie o știință ce poate fi predată. Acestea nu au decât pretenția de valabilitate a unor scheme și se concretizează mereu abia în situațiile concrete în care se află cel care acționează. Nu sunt, așadar, norme ce stau scrise în stele sau își au locul de neclintit într-un univers natural moral pe care trebuie doar să-l zărim. Pe de altă parte, nu sunt simple convenții, ci redau într-adevăr natura lucrului, cu observația că acestea se definesc de fiecare dată singure prin modul în care sunt întrebuințate de conștiința morală.

2. Se vădește aici o modificare fundamentală a raportului conceptual dintre mijloc și scop, prin care înțelepciunea practică se deosebește de cunoașterea tehnică. Înțelepciunea practică nu numai că nu are un scop particular, ea privește viața dreaptă în întregul ei. Spre deosebire de aceasta, cunoașterea tehnică este una particulară și servește unor scopuri particulare. Înțelepciunea practică nu trebuie doar să intervină acolo unde este nevoie de cunoaștere tehnică dar aceasta lipsește. Desigur că prezența cunoașterii tehnice ar face inutilă o deliberare privitoare la acel lucru a cărui cunoaștere ea este. Acolo unde există o techne ea trebuie să fie învățată, iar apoi vom ști să găsim și mijloacele drepte. Invers, vedem că înțelepciunea practică pretinde în permanență și în mod irevocabil o astfel de deliberare. Chiar dacă ne vom imagina această cunoaștere în desăvârșirea ei ideală, ea este desăvârșirea bunei deliberări (*euboulia*) și nu una de tipul lui techne.

Așadar, aici este vorba despre un raport de principiu. Explicarea cunoașterii tehnice nu anulează dependența de înțelepciunea practică, de deliberare. Înțelepciunea practică nu poate dispune de întâietatea caracteristică unei cunoașteri ce poate fi învățată. Raportul dintre mijloc și scop nu presupune aici faptul că o cunoaștere a mijloacelor drepte ar putea fi făcută disponibilă în prealabil, deoarece cunoașterea scopului drept constituie într-o măsură la fel de mică simplul obiect al unei cunoașteri. Nu există nici un fel de determinare anterioară a acelui lucru asupra căruia este îndreaptată viața dreaptă în ansamblul ei. Determinările aristotelice ale lui phronesis manifestă din acest motiv o oscilație semnificativă, întrucât această cunoaștere este atribuită uneori mai curând mijlocului, iar alteori mai curând scopului[259]. Acest lucru înseamnă în realitate că scopul în

[259] Aristotel subliniază, în general, că φρόνησις are de a face cu mijloacele (τὰ πρὸς τὸ τέλος) și nu cu τέλος. Această subliniere constituie, probabil, o reacție față de teoria platoniciană despre ideea binelui. Însă faptul că φρόνησις nu este o simplă facultate de a alege mijloacele juste, ci este ea însăși hexis, ce implică telosul către care se orientează cel care acționează

raport cu care se orientează viața noastră, precum și explierea acestuia în idealurile morale ale acțiunii, așa cum este ea descrisă de către Aristotel în etica sa, nu poate fi obiectul unei cunoașteri ce poate fi pur și simplu învățată. Nu există o întrebuințare dogmatică a eticii și nici una a dreptului natural. Teoria aristotelică a virtuții descrie mai curând forme tipice ale măsurii juste (*rechte Mitte*) ce pot fi întâlnite în existența și conduita omenească, însă înțelepciunea practică, ce este îndreptată către aceste idealuri modele este aceeași cunoaștere ce este chemată să facă față solicitării situației punctuale.

De aceea, nu există, invers, nici simple considerente practice ce servesc atingerii unor scopuri morale. Cumpănirea mijloacelor este ea însăși o deliberare morală și concretizează potrivirea morală a scopului hotărâtor. Știința de sine despre care vorbește Aristotel este determinată tocmai de faptul că ea conține aplicația desăvârșită și își exercită cunoașterea în nemijlocirea situației date. Ea este, deci, o cunoaștere referitoare la individual care împlinește înțelepciunea practică, dar una care nu este, cu toate acestea, o vedere sensibilă. Chiar dacă este nevoie să observăm ce anume solicită situația din partea noastră, această vedere nu înseamnă că prin aceasta percepem ceea ce este vizibil în situația dată, ci faptul că învățăm să o vedem ca fiind situația acționării și, prin urmare, în lumina a ceea ce este drept. Așa cum „vedem" în repartiția geometrică a planurilor că triunghiul este cea mai simplă dintre figurile plane, astfel încât nu mai putem continua divizarea dincolo de acesta, tot astfel „vederea" a ceea ce este recomandabil din punct de vedere moral nu constituie în cadrul reflecției morale un simplu văz, ci *nous*. Acest lucru se confirmă și din perspectiva termenului opus unui astfel de văz[260] Opusul acestei vederi a ceea ce este drept nu este eroarea sau iluzia, ci orbirea. Cel copleșit de patimile sale nu mai zărește ce anume este drept în situația dată. A pierdut într-un fel stăpânirea de sine și, odată cu aceasta, potrivirea, adică orientarea dreaptă, astfel încât, mânat de dialectica pasiunii, îi apare ca fiind drept ceea ce îi insuflă acestea. Înțelepciunea practică este într-adevăr o cunoaștere de un tip aparte. Ea cuprinde într-un mod propriu mijlocul și scopul și se distinge prin aceasta de cunoașterea tehnică. Tocmai de aceea nu are nici un sens să distingem aici între cunoaștere și experiență, așa cum acest lucru poate fi îngăduit în cazul lui techne. Căci înțelepciunea practică conține ea însăși un tip de experiență și vom vedea că aceasta este, poate, forma fundamentală a experienței față de care orice altă experiență reprezintă deja o formă înstrăinată, ca să nu spunem una denaturată[261]

3. Știința de sine a reflecției morale dispune într-adevăr de o raportare unică față de sine. Acest lucru ne învață modificările prezentate de către Aristotel în cadrul analizei lui phronesis. Alături de phronesis, virtutea judecății chibzuite, se află „capacitatea de înțelegere"[262] Capacitatea de înțelegere este introdusă ca o modificare a virtuții înțelepciunii practice, în măsura în care aici nu este vorba despre mine însumi ca cel nevoit să

---

prin ființa sa morală, reiese cu claritate din poziția ei sistematică în cadrul eticii aristotelice. Vezi în special *Eth. Nic.* Z 10, 1142 b 33; 1140 b 13; 1141 b 15. Constat cu mulțumire că H. Kuhn apreciază în mod just această stare de lucruri, deși încearcă să demonstreze existența unei limite supreme a „alegerii predilecte" care l-ar plasa pe Aristotel în urma lui Platon. [Traducerea în latină a lui φρόνησις prin „prudentia" a favorizat aprecierea falsă ce mai bântuie și azi în „logica deontică". Vezi și excepția pe care o constituie T. Engberg-Pedersen, *Aristotle's Theory of Moral Insight*, Oxford, 1983, și pe care am apreciat-o ca atare în *Philos. Rdsch.* 32 (1985), pp. 1-26 (= *Sammelrezension zu neueren Arbeiten zur Ethik*).

260 *Eth. Nic.* Z9, 1142a 25 sq.

261 Vezi infra p. 271 sq.

262 σύνεσις, (*Eth. Nic.* Z 11).

acţioneze. „Synesis" se referă, în consecinţă, în mod evident la capacitatea de a judeca moral. Lăudăm capacitatea de înţelegere a cuiva atunci când acesta se transpune judecând în deplina concreteţe a situaţiei în care celălalt este nevoit să acţioneze[263] Prin urmare, nu este vorba despre o cunoaştere în general, ci despre concretizarea în clipă. Nici această cunoaştere nu este într-un sens oarecare una tehnică, sau aplicarea unei astfel de cunoaşteri. Individul care dispune de experienţă de viaţă manifestă o înţelegere dreaptă faţă de fapta celuilalt nu fiindcă ştie toate tertipurile şi este experimentat în toate câte există, ci doar dacă îndeplineşte o anumită condiţie: şi el trebuie să dorească ceea ce este drept, să fie legat de celălalt prin acest element comun. Acest lucru îşi află concretizarea în sfătuirea în „probleme de conştiinţă". Cel care cere un sfat, cât şi cel care sfătuieşte, presupune prietenia celuilalt. Doar prietenii se pot sfătui unul pe celălalt, respectiv doar un sfat prietenesc are sens pentru cel sfătuit. Se dovedeşte, aşadar, şi în acest caz, că cel care dispune de capacitate de înţelegere nu ştie şi nu judecă plasându-se într-o opozitiv şi neimplicat faţă de celălalt, ci gândeşte participativ plasându-se într-o apartenenţă specifică prin care este legat de celălalt ca şi cum ar fi la rândul său afectat de problema în cauză.

Acest lucru devine pe deplin limpede pe baza altor varietăţi ale chibzuirii morale prezentate de către Aristotel, şi anume: judecata (*Einsicht*) şi indulgenţa (*Nachsicht*)[264] Judecata este înţeleasă aici ca însuşire. Spunem că cineva este înţelegător [în sensul că e un om cu judecată – n. trad.] dacă judecă corect în mod echitabil. Cel înţelegător este, aşadar, pregătit să admită în mod corect situaţia deosebită a celuilalt, ceea ce îl face să fie mai mult decât orice înclinat spre indulgenţă sau iertare. Este limpede, şi aici, că nu este vorba despre o cunoaştere de tip tehnic.

În sfârşit, Aristotel evidenţiază cu o claritate şi mai mare particularitatea înţelepciunii practice şi a virtuţii, care constă în posesia celei dintâi, descriind o varietate naturală şi o degenerescenţă a acestei cunoaşteri practice[265] El vorbeşte despre *deinos* [omul abil – n. trad.] ca fiind omul care are la dispoziţia sa toate condiţiile naturale şi toate darurile acestei înţelepciuni practice, care ştie să fructifice cu o abilitate neliniştitoare orice situaţie, să sesizeze peste tot interesele sale şi care găseşte o cale de ieşire din orice situaţie[266] Însă această replică naturală a lui phronesis se caracterizează prin faptul că *deinos*-ul „este în stare de orice", îşi utilizează abilitatea fără scrupule şi în orice scop şi este cu totul insensibil la gândul că există lucruri care nu se fac. El este *aneu aretēs*. Şi nu este întâmplător că cel abil în acest fel este denumit printr-un cuvânt ce desemnează în acelaşi timp „înspăimântător" Nimic nu este mai înspăimântător, mai înfricoşător, chiar îngrozitor, decât posesia unor capacităţi geniale de către un mişel.

Raportând, în concluzie, descrierea fenomenului etic şi, în special, a virtuţii înţelepciunii practice pe care o oferă Aristotel la interogaţia noastră, vom observa că analiza aristotelică se înfăţişează, într-adevăr, ca un fel de *model al problemelor ce rezidă în sarcina hermeneutică*. Ne-am putut convinge la rândul nostru că aplicarea nu este un element ulterior şi ocazional al fenomenului comprehensiunii, ci îl codetermină de la bun început şi în întregul său. Aplicarea nu reprezintă nici în acest caz raportarea unei generalităţi, care ar fi dată în prelabil, asupra unei situaţii particulare. Interpretul care are de a face cu

[263] [Acest pasaj este uşor modificat. ἄλλου λέγοντος 1143a 15 se referă de bună seamă doar la faptul că nu este vorba despre cazul *meu*. Sunt capabil să ascult cu înţelegere când cineva îmi relatează un lucru – chiar nu mi se cere să îl sfătuiesc.]

[264] γνώμη συγγνώμη.

[265] *Eth. Nic.* Z 13, 1144a 23 sq.

[266] El este πανοῦργος, adică în stare de orice.

tradiția încearcă să o aplice pe aceasta asupra ei înseşi. Dar acest lucru nu înseamnă că textul transmis i-a fost dat şi a fost înțeles de către acesta ca o generalitate, fiind abia astfel luat în folosință în vederea unor aplicații particulare. Interpretul nu urmăreşte, mai curând, nimic altceva decât să înțeleagă această generalitate, textul, cu alte cuvinte, să înțeleagă ceea ce tradiția comunică, ceea ce constituie sensul şi semnificația textului. Însă pentru a înțelege acest lucru el nu are voie să urmărească să facă abstracție de sine însuşi şi de situația hermeneutică concretă în care se găseşte. Dacă doreşte, în definitiv, să înțeleagă, el trebuie să raporteze textul la această situație.

c) Semnificația exemplară a hermeneuticii juridice

Dacă lucrurile stau astfel, atunci distanța dintre hermeneutica ştiințelor spiritului şi *hermeneutica juridică* nu este atât de mare precum se presupune îndeobşte. Desigur, potrivit concepției dominante, abia conştiința istorică a ridicat înțelegerea la rangul de metodă a ştiinței obiective, iar hermeneutica şi-a atins adevărata menire abia în momentul în care a fost extinsă în acest fel devenind o teorie generală despre înțelegerea şi interpretarea textelor. Hermeneutica juridică nu ar ține de acest context căci ea nu ar urmări înțelegerea unor texte date, ci ar constitui un instrument auxiliar ce ține de practica juridică menit să remedieze anumite deficiențe şi defecțiuni în sistemul dogmaticii juridice. Ea nu ar mai avea de a face, în fond, în nici un fel cu sarcina hermeneuticii ştiințelor spiritului, cea a înțelegerii tradiției transmise.

Însă atunci nici *hermeneutica teologică* nu mai poate revendica o semnificați sistematică autonomă. Schleiermacher a dizolvat-o pe aceasta cu bună ştiință în întregime în cadrul *hermeneuticii generale* şi vedea în ea doar o aplicație specială a acesteia. Începând cu el, competitivitatea teologiei ştiințifice în raport cu ştiințele istorice moderne pare să rezide tocmai în faptul că pentru exegeza Sf. Scripturii ar fi valabile aceleaşi legi şi reguli ca şi în cazul înțelegerii oricărei alte tradiții. Prin urmare, nici nu ar putea exista o hermeneutică specific teologică.

A urmări reînnoirea vechiului adevăr şi a vechii unități a disciplinei hermeneutice la nivelul ştiinței moderne înseamnă a susține o teză paradoxală. Căci pasul către metodica modernă a ştiințelor spiritului se spijină, din câte se pare, tocmai pe desprinderea de orice ataşament dogmatic. Hermeneutica juridică s-a separat de întregul unei teorii a înțelegerii deoarece are un scop dogmatic, aşa cum, invers, hermeneutica teologică s-a integrat în unitatea metodei filologic-istorice datorită unei relaxări a ataşamentului ei dogmatic.

Având în vedere această stare de lucruri, ne vom putea preocupa în mod deosebit de divergența dintre hermeneutica juridică şi cea istorică şi va trebui să examinăm cazurile în care hermeneutica juridică şi cea istorică se exercită asupra aceluiaşi obiect; aşadar cazurile în care textele juridice sunt interpretate juridic, respectiv înțelese istoric. Vom examina, prin urmare, comportamentul *istoricului dreptului* şi pe cel al *juristului* în raport cu acelaşi text de lege dat şi în vigoare. Pentru aceasta vom putea apela la excelentele lucrări ale lui E. Betti[267], în prelungirea cărora vom adăuga propriile noastre reflecții. Întrebarea pe care o formulăm aici este următoarea: *dacă diferența dintre interesul dogmatic şi cel istoric este una univocă.*

---

[267] Vezi de asemenea, în afara scrierilor citate mai sus la p. 200 şi 236, şi alte numeroase articole mai puțin întinse. [Vezi în legătură cu aceasta anexa „Hermeneutik und Historimus", în *Ges. Werke*, Bd. 2, p. 387 sq., precum şi lucrarea mea, „Emilio Betti und das idealistische Erbe", în: *Quaderni Fiorentini* 7 (198), pp. 5-11.]

Este limpede că există o deosebire. Juristul înțelege sensul legii din perspectiva cazului dat și în interesul acestui caz dat. Istoricul dreptului nu dispune, dimpotrivă, de un caz dat de la care pornește, ci vrea să determine sensul legii trecând în revistă în mod constructiv întregul domeniu de aplicare al legii. Sensul legii se concretizează abia în toate aceste aplicații. Istoria dreptului nu se poate mulțumi, așadar, să recurgă la aplicarea originară a legii pentru a determina sensul ei originar. În calitate de istoric, acesta va trebui să țină seama și de schimbările suferite de lege în cursul istoriei. Va fi obligat să medieze între aplicarea originară și cea contemporană a legii.

Mi s-ar părea insuficient ca sarcina istoricului dreptului să fie descrisă spunându-se doar că acesta s-ar achita de datoria pe care o are „reconstruind conținutul de sens originar al formulei legislative", sau, invers, că juristul trebuie „să armonizeze dincolo de aceasta acel conținut cu actualitatea vieții contemporane". Din câte mi se pare, o astfel de delimitare aduce cu sine faptul că menirea juristului este cea mai cuprinzătoare și include în sine sarcina istoricului dreptului. Căci cine urmărește să efectueze o adaptare corectă a sensului unei legi trebuie, totuși, să cunoască mai întâi conținutul de sens originar al acesteia. El trebuie, așadar, să gândească la rândul său potrivit istoriei dreptului; cu observația că înțelegerea istorică îi servește aici doar ca un mijloc în vederea unui scop. Invers, sarcina ce ține de o dogmatică juridică nu îl privește pe istoric ca atare. În calitate de istoric el se îndreaptă către obiectualitatea istorică pentru a o surprinde potrivit semnificației istorice sistematice a acesteia, în timp ce juristul deplasează ceea ce este surprins astfel dincolo de aceasta, adecvându-l prezentului juridic. Iată cum ar suna, aproximativ, descrierea oferită de Betti.

Se impune însă întrebarea dacă comportamentul istoricului este privit și descris astfel suficient de cuprinzător. Cum se ajunge în exemplul nostru la cotitura către elementul istoric? Căci ne raportăm față de o lege în vigoare potrivit ideii preconcepute firești că sensul ei juridic este unul univoc, iar practica juridică se conformează pur și simplu sensului originar. Dacă lucrurile ar sta întotdeauna astfel, atunci întrebarea privitoare la sensul unei legi ar fi una și aceeași atât din punct de vedere juridic cât și istoric. Sarcina hermeneutică ar fi, de asemenea, stabilirea sensului originar al legii și aplicarea acestuia în calitatea sa de sens corect. Astfel, Savigny mai considera încă în *System des römischen Rechts* (1840) sarcina hermeneuticii juridice drept una pur istorică. Asemenea lui Schleiermacher, care nu vedea o dificultate în faptul că interpretul este nevoit să se egalizeze cu lectorul originar, Savigny ignoră tensiunea dintre sensul juridic originar și cel prezent[268]

A ieșit la lumină odată cu timpul că acest lucru constituie o ficțiune inconsistentă juridic. Ernst Forsthoff arată într-o lucrare valoroasă că nașterea unei reflecții proprii asupra schimbărilor istorice, prin care se ajunge la detașarea conținutului originar de sens al unei legi de cel aplicat în practica juridică, era necesară din motive exclusiv juridice[269] Cu siguranță, juristul vizează întotdeauna legea însăși. Însă conținutul ei normativ necesită o determinare în funcție de cazul dat asupra căruia trebuie să fie aplicată. Identificarea acestuia pretinde o cunoaștere istorică a sensului originar și acesta este cel care îl determină pe interpretul juridic să includă în reflecția sa semnificația istorică ce îi revine

[268] Este oare o întâmplare că prelegerea de hermeneutică a lui Schleiermacher este publicată pentru prima oară într-o ediție postumă la doi ani înainte de cartea lui Savigny? Evoluția teoriei hermeneutice a lui Savigny însuși – temă neinclusă de Forsthoff în cercetarea sa – ar merita o examinare separată. (Vezi în legătură cu Savigny observația lui Franz Wieacker în *Gründer und Bewahrer*, p. 110.)

[269] *Recht und Sprache.* Abh. Der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, 1940.

legii prin actul promulgării sale. Însă el nu se poate lăsa constrâns de ceea ce află, de plidă, din protocoalele parlamentare în legătură cu intențiile celor care au elaborat legea respectivă. El trebuie, mai curând, să admită modificările circumstanțiale survenite și este obligat, prin urmare, să determine din nou funcția normativă a legii.

Cu totul alta este situația istoricului dreptului. Acesta vizează aparent în exclusivitate sensul originar al legii potrivit intenției și valabilității ei în momentul emiterii acesteia. Dar cum poate fi acesta recunoscut? Este el capabil să îl surprindă fără să conștientizeze modificările survenite ce despart prezentul său de ceea ce fusese odinioară? Nu este el nevoit să procedeze așa cum o face judecătorul, și anume să distingă conținutul originar de sens al textului de lege de acel conținut juridic în a cărui precomprehensiune trăiește în calitate de om al prezentului? Consider că situația hermeneutică a istoricului este identică cu cea a juristului în ceea ce privește faptul că ne plasăm cu toții într-o expectanță de sens nemijlocită față de text. Nu poate exista o abordare nemijlocită a obiectului istoric care ar stabili în mod obiectiv semnificația sa sistematică. Istoricul trebuie să efectueze aceeași reflecție care îl călăuzește și pe jurist.

Conținutul efectiv al a ceea ce este înțeles într-un mod sau altul este în această privință același. Descrierea oferită mai sus a comportamentului istoricului nu este, prin urmare, suficientă. Cunoașterea istorică se poate efectua doar dacă trecutul este privit de fiecare dată în continuitatea sa cu prezentul – lucru pe care juristul îl face de asemenea atunci când obiectivul său este cel de a „efectua perpetuarea dreptului ca și continuum și de a conserva tradiția ideii de drept"[270]

Va trebui, firește, să ne întrebăm dacă exemplul analizat este într-adevăr caracteristic pentru problema generală a înțelegerii istorice. Modelul de la care am pornit a fost cel al înțelegerii unei legi aflată încă în vigoare. Istoricul și profesorul de dogmatică erau aplecați aici asupra aceluiași obiect. Dar nu avem de a face mai curând cu o excepție? Un istoric al dreptului care se apleacă asupra unor culturi juridice trecute – și cu atât mai mult orice alt istoric care urmărește să cunoască un trecut a cărui continuitate cu prezentul nu mai este una directă – nu va putea să se identifice cu cazul analizat al dăinuirii unei legi. Acesta va afirma că hermeneutica juridică are o sarcină dogmatică specială, străină în întregime de contextul hermeneuticii istorice.

Mi se pare, însă, că lucrurile stau în realitate invers. Hermeneutica juridică este capabilă să evoce prin ea însăși adevărata procedură a științelor spiritului. Avem aici modelul raportului pe care îl căutăm dintre trecut și prezent. Judecătorul ce adaptează legea transmisă prin tradiție nevoilor prezentului vrea, desigur, să rezolve o problemă practică. Însă interpretarea pe care acesta o dă legii nu reprezintă o reinterpretare arbitrară. Înțelegerea și interpretarea înseamnă și în cazul său cunoașterea și recunoașterea unui sens valabil. El caută să satisfacă „ideea de drept" a legii prin medierea ei cu prezentul. Este vorba, desigur, despre o mediere juridică. El încearcă să cunoască semnificația juridică a legii și nu semnificația istorică a promulgării unei legi, sau, bunăoară, cea a aplicării acesteia. Așadar, nu se comportă asemenea unui istoric, dar se raportează față de propria sa istorie care constituie prezentul său. De aceea, el se poate apleca de fiecare dată asupra întrebărilor pe care le-a luat în considerare implicit în calitate de judecător și în calitate de istoric.

Invers, istoricul care în ceea ce îl privește nu se confruntă cu o sarcină juridică, ci vrea să stabilească semnificația istorică a unei legi – asemenea semnificației oricărui alt

[270] Betti, loc. cit; nota 62a.